PAUL VALÉRY Y EL MUNDO HISPÁNICO



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
FUNDADA POR
DÁMASO ALONSO
II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 393

Diseño gráfico e ilustración:
Manuel Janeiro

Depósito legal: M. 33641-1995.
ISBN 84-249-1699-9.
Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S.A.,
Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1995-6782.

MONIQUE ALLAIN-CASTRILLO

PAUL VALÉRY Y EL MUNDO HISPÁNICO

PRÓLOGO DE
CARLOS BOUSOÑO

EPÍLOGO DE
JOSÉ HIERRO



GREDOS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Para A. A., el pasado.
A. A. C., el presente.
G. D. M., el futuro.

PRÓLOGO

Conocí esta obra de Monique Allain-Castrillo, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, cuando me la presentó en la Universidad de Nueva York en su primera versión. La leo ahora con renovada admiración pues el texto original ha sido acrecido con una erudición más completa.

Podemos decir que la autora ha investigado todos los entresijos, hasta sus más pequeños detalles, de la relación entre Paul Valéry y el mundo hispánico. Asombra la enorme cantidad de datos de primera mano que aporta, así como el inmenso esfuerzo que ha sido preciso desplegar para adquirirla: visitas a las personas que han conocido al gran poeta, familiares o amigos, conversaciones, rebusca de libros, cartas, manuscritos y documentos, lecturas detenidas de verdaderas bibliotecas de información, viajes, y, sobre todo ello, una meditación constantemente lúcida acerca de los materiales manejados. No ha dejado de tratar ninguno de los aspectos del objeto de estudio, viéndolo desde perspectivas siempre renovadas («la mer, la mer, toujours recommencée»): pasma su número. La autora resucita ante nosotros las diversas opiniones acerca de la persona y de la obra de Valéry que los intelectuales españoles manifestaron a lo largo del tiempo, los cambios que tales juicios sufrieron (cuando así fue) con el correr de los años y el porqué de tales mutaciones.

Y el lector va siguiendo con pasión creciente tales avatares, y, guiado por la mano de la autora, descubre, a veces por su cuenta, las

ocultas razones o sinrazones que han podido mover las reacciones de unos y otros. Admiramos la objetividad con que Monique Allain-Castrillo nos ofrece sus datos y reflexiones. Nunca observamos nacionalismos de especie alguna que deformen su pensamiento: sólo aparecen el documento y la evidencia de su significado. El lector es el que, con alguna frecuencia, saca conclusiones sobre la generosidad manifiesta de unos, y la falta de generosidad de otros, o sus oscuros móviles. La figura moral o la psicología de cada cual queda reflejada en bastantes ocasiones sin necesidad de formulaciones expresas. La autora ha tenido el supremo don de hacernos *ver* a sus personajes sin necesidad de explicarlos; pero cuando los explica, la explicación se nos aparece sumamente atinada. De este modo, el libro resulta amenísimo. De mí, sé decir que no lo pude soltar ni un momento en el tiempo de su lectura.

Numerosas cartas inéditas nos informan en ocasiones más y mejor sobre Valéry y sus corresponsales que lo hubieran hecho capítulos extensos. La relación del poeta francés con Unamuno, con Ortega, con Madariaga, con Eugenio d'Ors, con Azorín, con Machado, con Juan Ramón Jiménez, con la Generación del 27 (especialmente, claro está, con Jorge Guillén) aparece nítida. Leyendo este libro, aprende uno mucho, no sólo sobre Valéry, sino sobre la triste y baja naturaleza de los hombres, aunque también, afortunadamente, sobre su posible nobleza. La actitud de Valéry es, en todo momento, generosísima, cosa que yo siempre había sospechado. Las reticencias de algunos escritores españoles o su entusiasmo por el poeta francés despiertan la curiosidad del lector y ponen en juego su penetración psicológica. La recepción del gran poema *Le Cimetière Marin* (para mí su obra suprema y una de las composiciones cimeras de la poesía europea de todos los tiempos) nos hace meditar. Existen cuarenta traducciones al español de esta pieza admirable, como nos enseña Monique Allain-Castrillo. Su éxito mundial fue, pues, inmenso. Y, sin embargo, yo recuerdo (esto no lo cuenta la autora) la carta de Valéry a Gide, en la que le viene a decir que el estilo de tales versos es el de un poeta espontáneo, lo que nunca quiso ser. Y añade: «por supuesto, no me pa-

rece publicable». ¡Hasta qué punto se puede equivocar sobre sí mismo un hombre máximamente inteligente y crítico, y refinadamente sensible! Y uno recuerda a Virgilio queriendo destruir la *Eneida*, y a Kafka despreciando sus narraciones, y a tantos otros artistas igualmente errados al juzgarse con pesimismo. ¿Qué conclusiones habría que sacar?

Pero volvamos a la obra que nos ocupa. La curiosidad de Monique Allain-Castrillo no se atiene exclusivamente a los españoles. La autora investiga con la misma minucia y sabiduria la recepción de la obra de Valéry en la América de habla hispana, y va recorriendo las diferentes personalidades de la literatura de aquellas tierras en su relación con Valéry: Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, Mariano Brull, Eugenio Florit, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Borges, etc. En general, podemos decir que la lejanía del espacio equivale a la lejanía del tiempo. La justicia de la recepción aumenta con la distancia. ¿No nos dice esto bastantes cosas sobre nuestros prójimos?

La autora se pregunta acerca del posible influjo de Valéry en la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, y no da una respuesta precisa, pues el *Diario de un poeta recién casado* del segundo es de 1917, o sea, de la misma fecha en que el primero publica *La Jeune Parque*. Ahora bien: esta duda de la autora proviene del hecho de atenerse a la opinión académica, según la cual la poesía pura de Juan Ramón comienza en el libro citado, cuando en realidad se remonta a *Estío*, del año 1915, y por tanto no me parece que ofrezca duda la primacía cronológica del español respecto al francés (bien que el origen remoto de la poesía de esa especie se halle en Mallarmé).

No es sólo esto lo investigado en el presente libro. Sirviéndose de los métodos más avanzados de la crítica de los últimos años, nos hace ver la autora la formación hispánica de Valéry: sus tempranas lecturas de los místicos españoles (San Juan de la Cruz y Santa Teresa), y luego Gracián, San Ignacio de Loyola, Góngora, Calderón, y las huellas que existen en su pensamiento y en su obra de tales experiencias emocionales e intelectuales, llegando a la conclusión, expresada en términos divertidamente valeryanos, de que el Valéry maduro es, en

alguna parte, «hispanidad digerida»: sobre lo dicho, añade el volumen que nos ocupa los contactos del poeta francés con la pintura y la música españolas (Falla, Mompou) y los cuarenta años de amistad con José María Sert.

Quiero añadir aquí que los juicios de algunos españoles sobre Valéry (y también sobre Jorge Guillén) adolecen de una tremenda incomprensión de lo que significa la poesía pura. Tanto a Valéry como a Guillén se les ha colocado, por algunos, el sambenito de frialdad e intelectualismo: «el intelecto no ha cantado jamás: no es su misión», decía Machado en clara referencia a los poetas puros. Pero esta frase confunde el intelecto con lo que puede hacer el alma humana frente a los productos del intelecto. Del mismo modo que los hallazgos de la ciencia (una teoría física o matemática) pueden suscitar entusiasmo y hacernos cantar, así ocurre con las operaciones mentales de los poetas puros al elaborar sus arquetipos de belleza. Lo que pasa es que dentro del proceso de interiorización en que consiste el desarrollo de la poesía desde el Romanticismo hasta el Superrealismo, la Poesía Pura representa el punto en que la «verdadera realidad» ya no es la impresión como en el Simbolismo impresionista, sino la impresión modificada. Se declara «realidad verdadera» no a la objetividad, ni a la impresión, sino a la estilización del objeto mirado, convertido así en perfección arquetípica. Y como ésta no se halla en el mundo objetivo y en consecuencia tampoco en el mundo de la impresión, el resultado será una abstracción *y como tal* algo que se halla fuera del tiempo y del espacio, despojado de anécdota espacio-temporal. Mas, estos productos de la imaginación, al ser sentidos como «verdaderamente reales», pueden hacer prorrumpir en sentimientos de gozo o de gloria a quienes así experimentan la vida. No se trata de conformistas, pues si se modifica la impresión es *porque hay conciencia de la imperfección* de lo que llamamos «el mundo objetivo» . Ese producto «puro», fuera del tiempo y del espacio, ¿por qué no va a poder suscitar grandes emociones en cuanto que es, sin duda, un anhelo humano y universal?

Como se ve, el libro de Monique Allain-Castrillo obliga al lector a reflexionar por su cuenta, y ése es, precisamente, entre muchos otros, uno de los visibles méritos de la obra. Pero aún debo expresar que la prosa de la autora es en todo caso excelente, y ello contribuye a la gran amenidad que, como ya dije, es otra de las brillantes virtudes que se nos ofrecen. Frente a tantos libros que nada esencial añaden a lo ya dicho, éste rebosa de pensamientos inteligentes, de noticias que ignorábamos, de investigaciones personales que era preciso realizar. Dentro de la bibliografía valeryana, tan extensa, estamos ante una aportación decisiva.

CARLOS BOUSOÑO

SIGLAS

A lo largo de este trabajo se citan constantemente textos de Valéry, tanto de las Obras *(Oeuvres)* como de sus Cuadernos *(Cahiers)*. Las ediciones utilizadas han sido:

1. Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. I y II, ed. Jean Hytier (Paris: Gallimard, 1975-77).
2. Paul Valéry, *Cahiers*, XXIX vols. (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1957-1961). Se trata de una reproducción fotográfica de los 261 cuadernos manuscritos dejados por Valéry a su muerte.

Para no multiplicar las notas a pie de página se han utilizado las siguientes siglas, que aparecen a lo largo de este trabajo y de las que se incluyen dos ejemplos:

1. *OE.*, I, 84, 1896, significa que se trata de un texto de Valéry *publicado* en 1896 y que figura en la página 84 del volumen I de las *Oeuvres*.
2. *X*, 620, 1924, significa que se trata de un texto de Valéry *escrito* en 1924 y que figura en la página 620 del volumen X de los *Cahiers* manuscritos, que fueron publicados después de muerto el poeta francés.

Las citas de algunas obras de Valéry, no incluidas en la edición en 2 volúmenes de Gallimard, se recogen in extenso en notas a pie de página.

INTRODUCCIÓN

Con ocasión de la muerte de Paul Valéry, acaecida en París el 20 de julio de 1945 y tras los funerales nacionales decretados por el General de Gaulle, únicos poéticos desde los de Victor Hugo en 1885, Gerardo Diego escribió en un homenaje al poeta francés: «Un *Valéry en España* es un título tentador que habrá de escribirse... se pueden decir cosas bien interesantes sobre el hispanismo del poeta que acabamos de perder, sobre su amor por Góngora y sus viajes y residencias en España y sus españolas amistades. Y luego, los principales capítulos que serían consagrados al estudio de su influjo sobre nuestros pensadores, artistas y poetas. Otra parte no menos sabrosa la constituiría el tema de las versiones poéticas al castellano»[1]. Apenas unos meses más tarde y con ocasión de su número inaugural, la revista madrileña *Insula*, bajo una foto de Valéry en compañía de Rilke, su eximio traductor austriaco, insistía en un editorial sin firma: «Muerto el poeta... es quizás el momento de esperar... el precioso libro que podría titularse *Valéry y España*»[2].

Cerca de medio siglo más tarde, y a pesar de ciertos intentos globales pero insustanciales[3] o dignos pero sólo sobre aspectos parcia-

---

[1] Gerardo Diego, «Las versiones españolas de *Le Cimetière Marin*», *Garcilaso*, 28 (agosto 1945), sin pág.

[2] *Insula*, 1 (enero 1946), 1.

[3] Guillermo Díaz Plaja, «Paul Valéry et l'Espagne», *Entretiens sur Paul Valéry: Actes du Colloque de Montpellier des 16 et 17 Octobre 1971* (París, Presses Universitaires de France, 1972), 173-177.

les[4], un estudio general de las relaciones entre Valéry y el mundo hispánico sigue sin hacerse. Mientras la bibliografía internacional sobre el poeta francés crecía en progresión geométrica[5], especialmente a partir de las conmemoraciones en torno al Centenario de su nacimiento en 1971, y del «racimo» valeryano seguían cayendo las «uvas»[6] en forma de traducciones al castellano de *El Cementerio Marino* —conozco la existencia de cuarenta versiones, de las que tengo en mi poder treinta y cinco—, nadie, hasta ahora, ha corrido el riesgo de abordar, desde una perspectiva hispánica, el fenómeno Valéry con la consiguiente repercusión de su famoso *Cementerio* convertido en «catecismo»[7] de la «poesía pura» hispánica, desde Jorge Guillén hasta los «postnovísimos» neopuristas de la última década. Hoy, para intentar hacer realidad los consejos de Don Gerardo, estrechar los lazos, hasta ahora tenues, entre hispanistas y valeryanos[8], celebrar el cincuentenario de la muerte de Paul Valéry, presento este estudio que supone un alto en el camino, un corte geológico en un

---

[4] Antonio Blanch, *La poesía pura española* (Madrid, Gredos, 1976), en particular el capítulo VIII del libro sobre «Paul Valéry y la poesía pura española», 242-303.

[5] Existen Centros de estudios o de documentación valeryanos en Montpellier, París, Roma, Kiel, Londres, Bucarest y Austin (Texas), se celebran cada año varios Congresos y Coloquios en torno a la figura de Valéry y se publican en la actualidad tres revistas especializadas únicamente en temas valeryanos (*Bulletin des Études Valéryennes*, Universidad de Montpellier; *Cahiers Paul Valéry*, Gallimard, París; y la serie *Paul Valéry*, Minard, París).

[6] Javier Sologuren, *Las uvas del racimo. Silva de varia versión*, editado en 1975 por el Instituto Nacional de la Cultura de Lima (Perú) y reeditado en 1989 por el Fondo de Cultura Económica de México y en el que se incluyen sus traducciones de *El Cementerio Marino* y de otros poemas de Valéry.

[7] Así lo calificó Francisco Antolín Chica, en mi presencia, con ocasión del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983 bajo los auspicios del Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

[8] Mi incorporación en 1988 al equipo de expertos de varias nacionalidades que están llevando a cabo la edición crítica e integral de los *Cahiers 1894-1914* de Paul Valéry (cinco tomos publicados por Gallimard en París desde 1987 y un sexto volumen en prensa), mediante reuniones periódicas de trabajo en la Biblioteca Nacional de París, tiene precisamente esa finalidad.

proyecto de largo alcance, un estado de la cuestión valeryana en el mundo hispánico a 20 de julio de 1995, sin renunciar a seguir las investigaciones que inicié en 1968 con la entrega al poeta y profesor José Hierro de un pequeño trabajo, sobre este mismo tema, en el que me ayudaron los recuerdos personales de Mathilde Pomès, amiga y enlace de Valéry con el mundo hispánico[9].

Mientras nuestro poeta, cuya animadversión hacia los historiadores tradicionales es sobradamente conocida, fundaba, dirigía y difundía por el mundo, durante la tercera década de este siglo, el Centre Universitaire Méditerranéen de Niza, con vocación claramente pluridisciplinaria, un joven historiador, Fernand Braudel, iniciaba las investigaciones que habían de culminar en el libro ejemplar de la nueva escuela histórica francesa, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1948), texto del que surge una Historia de «retours insistants, de cycles sans cesse recommencés»[10] como el propio mar valeryano, donde predomina la «longue durée» sobre el tiempo breve y en el que geografía e historia, espacio y tiempo, economía y sociedad, estructuras y mentalidades se entrecruzan para dar vida a un «Mediterráneo más amplio»[11], de Europa al Atlántico, que es precisamente el marco de nuestro estudio sobre Paul Valéry, heredero y transmisor de esa «memoria colectiva» latina, simbolizada y mitificada en el Cementerio marino de Sète, su ciudad natal, anclada en su amado Mediterráneo.

Dentro de ese marco, aparecerá un Valéry receptor de la mejor tradición plurisecular hispánica, tanto en literatura como en arte, actualizada a través de amistades españolas e hispanoamericanas y via-

---

[9] Monique A. Castrillo, «Valéry y el mundo hispánico», ts., Madrid, Universidad de Nueva York, mayo 1968, 1-65, anterior, por consiguiente, a los trabajos de Guillermo Díaz Plaja (1971) y de Antonio Blanch (1976). En relación con Mathilde Pomès, consúltese su artículo «Paul Valéry y España», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 339 (julio-septiembre 1950), 257-270.

[10] Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (París, Armand Colin, 1949), XII.

[11] La expresión y la explicación del concepto «plus grande Méditerranée» están en las páginas 153-154 del tomo I de la 2.ª edición de *La Méditerranée...* (1966).

jes a la Península y, a su vez, correa de transmisión, personalísima e intransferible, cuya hipertextualidad, constante y por encima de modas pasajeras, explícita e implícita, intentaremos recuperar a través de la opinión que de su figura existe en el mundo de influencia hispana, no sólo entre poetas y escritores, sino también en filósofos, músicos, pintores, dibujantes, políticos, periodistas, etc., basándonos en la letra impresa, claro está, pero sin olvidar manuscritos, contactos epistolares y/o directamente personales, cuadros, litografías y dibujos, fotografías, partituras, etc.

Si de la concepción global de nuestro trabajo pasamos a un terreno más estrictamente literario, resulta evidente que nos encontramos ante un estudio de transtextualidad en relación con un gran poeta francés, que es al mismo tiempo uno de los ensayistas y críticos literarios más influyentes del siglo xx, cuyos poemas van a ser leídos, comentados y traducidos incansablemente y cuyas ideas van a ser objeto de idolatría, admiración, crítica, rechazo o incluso maldición en el ámbito de la cultura hispánica.

Desde esta perspectiva, el análisis de la presencia de Valéry en España e Hispanoamérica se convierte en uno de los mejores ejemplos para ilustrar el *Paradigma Wechsel*[12] o cambio paradigmático que Hans Robert Jauss, máximo exponente de la Escuela de Constanza, aconsejaba, en 1969, y que implicaba el desplazamiento de la relación autor-texto, propia de la crítica tradicional, al estudio de una nueva relación texto-lector, en el que la obra literaria se define «como resultado de la convergencia del texto y su recepción», siendo en definitiva una estructura dinámica cuya importancia viene determinada por el «horizonte de expectativas» *(Erwartungshorizont)* que abre, o «el cambio de horizonte» *(Horizontwandel)* que provoca. Los cuarenta poetas hispánicos contemporáneos, que han multiplicado hasta el infinito, a través de sus traducciones, el horizonte poético del *Cimetière Marin*, confirman la condición de *Grundtext der moderne*

[12] Hans Robert Jauss, «Paradigmawechsel in der Literatur-wissenschaft», *Linguistische Berichte*, 3 (1969), 44-56.

Lyrik[13] que Jauss, gran conocedor de Valéry, atribuye al poema valeryano, texto constituyente de la lírica contemporánea.

Y por último, entiendo que la Crítica Genética desarrollada en Francia a partir de la última década en movimiento inverso hacia el momento genésico de la elaboración/creación pre-textual, es decir en sentido contrario al lector-receptor futuro de Jauss, abre un nuevo campo de investigación gracias al escrutinio de primeros esbozos, estados iniciales, borradores abandonados, manuscritos corregidos «ad infinitum», incluso tintas utilizadas, espacios y márgenes del papel elegido... elementos que ayudan a reconstruir el *génotexte* o proceso de generación del mismo y que se diferencia del *phénotexte* o texto publicado[14]. Si recordamos a Valéry, cuya obra publicada en vida es un «iceberg» que emerge de la inmensidad de las 27.000 páginas de sus *Cahiers* manuscritos durante más de cincuenta años de labor matinal ininterrumpida, entenderemos que el Groupe Valéry del I.T.E.M., Institut des Textes et Manuscrits Modernes (C.N.R.S.), al que me honra pertenecer, sea uno de los más singulares al publicar los *Cahiers de Critique Génétique* (París, L'Harmattan, desde 1991). El análisis de los mecanismos del proceso de creación poética, que esta tendencia crítica intenta desentrañar, se está revelando particularmente interesante para profundizar en los arcanos de la traducción literaria, cuando llega el momento en el que, como Valéry, traductor de Virgilio, sugiere, «faisant, défaisant, refaisant, sacrifiant» el texto venerable «fixé par une gloire millénaire», el poeta-traductor redescubre «la sensation (que je connais bien) du poète au travail» (*OE.*, I,

[13] La expresión se encuadra en la Introducción de Hans Robert Jauss (pág. 250) al extenso conjunto de trabajos que sobre *Le Cimetière Marin* contiene el volumen IX de la serie *Poetik und Hermeneutik: Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe* (Munich: Fink, a partir de 1966), que recoge los sucesivos Coloquios de Constanza y cuya novena entrega lleva por título específico *Text und Applikation* (Munich, Fink, 1981), 247-364.

[14] Julia Kristeva, *Semeiotikè* (París, Seuil, 1969), 216-228. En relación con los principios y objetivos de la Crítica Genética, cf. *Cahier de Critique Génétique*, 1 (1991), 36-93, y Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique* (París, PUF, 1994).

213-214, 1942-1944), instante de intertextualidad máxima en el que cierto estado de un texto queda absorbido y transformado en otro.

En resumen, el presente trabajo pretende situar a Valéry en el «largo tiempo» de la cultura hispánica, desde Llull y los místicos, hasta los grandes escritores españoles y americanos del siglo XX, pasando por Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón, Gracián y, de acuerdo con la célebre fórmula valeryana de que el león no es más que cordero asimilado, demostrar que su hispanismo implícito, silenciado y a veces oculto, constituye una parte esencial de su «método», razón por la cual el «horizonte de expectativas» de la obra valeryana y en especial de su poema central y constituyente *Le Cimetière Marin*, quintaesencia del «más grande Mediterráneo latino», ha encontrado en el ámbito de la cultura hispánica, situada precisamente a una u otra orilla de ese inmenso y mítico mar (Mare Nostrum y Atlántida), su capacidad máxima de despliegue poético, siendo allí, precisamente, donde alcanza su máximo EFECTO, término valeryano recogido en Edgar Allan Poe y Mallarmé, elemento fundamental entre escritor y lector, entre productor y consumidor (conceptos marxistas y valerystas), entre texto y lectores o investigadores, espectadores o auditores, entre el yo que emite y el que recibe, entre el compositor, su intérprete y el público, entre el poeta y sus traductores, entre los manuscritos y borradores de uno y otros, sin olvidarnos de la lingüística ni tampoco de las nociones músico-arquitectónicas que siguen la melodía pero también la armonía, el punto donde se entrelazan, gracias a la crítica genética, historia, diacronía, sintagma, horizontalidad, sucesión, pero también creación, sincronía, paradigma, verticalidad y simultaneidad. Como dijo Valéry, junto al mar horizontal, el «toit»/techo del Cementerio Marino, se alza el mar vertical, «l'eau debout d'une mer» (*OE.*, I, 84, 1896), «la mer... debout, au fond de la vue» (*OE.*, I, 1166, 1894).

PARTE I

ESPAÑA Y EL MUNDO HISPÁNICO EN PAUL VALÉRY

Capítulo I

HISPANOFILIA JUVENIL DE PAUL VALÉRY

1. El Mediterráneo, el Languedoc y España

Paul Valéry nació el 30 de octubre de 1871 en el pequeño puerto mediterráneo de Sète, salida natural al mar de Montpellier, capital del Languedoc, junto al Cementerio Marino donde reposa en la tumba de los Grassi, sus antepasados maternos, descendientes, según tradición familiar, de un compañero de armas del «Manco de Lepanto», en un lugar bendecido por los dioses, donde Francia es todavía España —«notre petite Espagne de France» según Michelet[1]— y se disputan la «primavera temprana» de la lírica occidental jarchas mozárabes y poesía provenzal.

La relación consubstancial de Valéry con el Mediterráneo[2] —«et

[1] De acuerdo con la expresión utilizada por el embajador Cárdenas, en París, el 14 de junio de 1935, con ocasión de la imposición del Gran Collar de Isabel La Católica a Paul Valéry que acababa de pronunciar, esa misma tarde, en el Institut d'Études Hispaniques de la Sorbona, una conferencia sobre Lope de Vega. Cf. *Journal des Débats*, 16 Juin 1935, sin pág.

[2] Armand Lunel, «Paul Valéry, la Méditerranée et l'Humanisme», *Cahiers du Sud*, 183 (Mai 1936), 401-406.

— Ned Bastet, «Valéry méditerranéen», *Permanences méditerranéennes de l'Humanisme* (París, Les Belles Lettres, 1963), 152-67.

ma mère la mer»[3]— parece favorecer en un primer análisis la noción de una «italianitâ»[4] de origen cuasi-uterino, pero inmediatamente surgen, en contrapunto e «in crescendo», al modo del Bolero raveliano, los recuerdos y motivos hispánicos y no debe extrañarnos que quien emprendió a los cinco años sus estudios con los frailes de la orden fundada por el burgalés Santo Domingo de Guzmán para luchar contra los cátaros —los «puros» del Midi/mediodía albigense— reconociera años màs tarde en su «Moi» autobiográfico, redactado en tercera persona, que «il adore surtout son catholicisme à lui un peu espagnol»[5].

Cuando ya maduro contempla Valèry en Marsella «les voiliers espagnols à voiles noires (que l'eau de mer verdissait)» cargados de naranjas y vino de Alicante que despiertan en su memoria «tout le carnaval des sensations»[6], tal vez estemos ante los «focs»/foques terminales del gran poema cuya blancura de «colombes»/palomas iniciales sustituiría lo negro español de los veleros, de la misma manera que «l'espèce noire» de los manuscritos de la estrofa XV se convirtió en «la blanche espèce» del texto publicado del Cementerio Marino, redescubierto por nuestro poeta en el fraternal camposanto que sobre el mismo mar existe en la catalana Sitges[7].

— Pierre Caminade, «Valéry et la mer», *La Revue Maritime*, 337 (Juin 1978), 2017-24.

— Antonio Colinas, «Paisaje mediterráneo y teoría lírica», *Insula*, 444-45 (nov.-dic. 1983), 10.

[3] Agathe Rouart-Valéry, *Paul Valéry* (Paris, Gallimard, 1966), 13 y también Serge Bourjea, «'Lá Marche la Mer', lecture d'un prélude valéryen», *Bulletin des Études Valéryennes*, 48-49 (Nov. 1988), 47-65.

[4] Anna Lo Giudice, *Motivi italiani in Paul Valéry* ([Palermo], Palumbo, 1984), 11-27.

[5] En carta enviada a Pierre Louÿs, desde Montpellier el 14 de septiembre de 1890. Cf. Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns* (París, Gallimard, 1952), 21. Todavía en el *Cahier* XXIV de 1941 (256) aparece el dominico catalán Tomás de Vallgornera, autor de la *Mystica Theologia Divi Thomae* (1662).

[6] Pauline Roth-Mascagni, «En écoutant Marguerite Fournier raconter Paul Valéry», *Bulletin des Études Valéryennes*, 5 (Avril 1975), 9-10.

[7] J. L. Austin, «Paul Valéry compose *Le Cimetière Marin*», *Mercure de France*, 1 Mai 1953, 54-57.

Si Adolphe de Falgairolle atisba en el gran poema valeryano detrás de un «savoir-faire français, une symbolique quasi-ibérique»[8], permítaseme sacar a la superficie un Valéry secreto que, según veremos, se abre a la poesía en su primer cuaderno juvenil con una cita cervantina de «La Gitana» (sic) y cierra su ciclo vital dictando unas postreras líneas sobre Santa Teresa[9], un Valéry que reconoce haber encontrado «plus de goût pour la poésie en Espagne qu'en Italie»[10], y aún más, «une surprenante ferveur pour la poésie»[11], fervor que le lleva a promover en París, como «padrino» junto con Claudel, y según confirma Juan Guerrero Ruiz, el «Cónsul General de la Poesía» lorquiano, los valores literarios españoles[12] —«je n'ai jamais rencontré d'hommes plus épris de poésie que ces jeunes amis espagnols»[13]— y a aconsejar a su hija que profundice, con la ayuda de Mathilde Pomès, en el conocimiento del español, traduciendo al francés el estudio de Eugenio d'Ors sobre *Lo Barroco*[14]. ¿Por qué el es-

— José María Castellet, *Los escenarios de la memoria* (Barcelona, Anagrama, 1988), 150 y 153 y Josep María Junoy, «Paul Valéry y el Mediterráneo», *La Vanguardia*, 24 de octubre de 1934: 9.

[8] Adolphe de Falgairolle, «Paul Valéry méditerranéen», *L'Européen*, 17 Décembre 1930, sin pág.

[9] Según la hija del poeta, Agathe, «la fastueuse édition de Sainte Thérèse d'Avila due à Pierre Le Petit» era uno de los libros que, de su biblioteca personal, Valéry prefería. Cf. Agathe Rouart-Valéry, «Paul Valéry et le livre», *Bulletin du Bibliophile*, 1 (1972), 9.

[10] Abbé Mugnier (Arthur), *Journal (1879-1939)*, (París, Mercure de France, 1985), 442, con fecha 6 de octubre de 1924. En el mismo sentido, Jorge Guillén confirma a Antonio Marichalar, desde París, en carta inédita del 10 de octubre de 1924 que Valéry venía encantado de España, «cuyos medios intelectuales prefiere a los equivalentes de Italia». Esta carta puede consultarse en la Real Academia de la Historia (Madrid) y forma parte del «Legado Marqués de Montesa», título nobiliario de Antonio Marichalar, miembro de dicha Academia.

[11] Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry* (París, Le Livre, 1926), 97.

[12] Juan Guerrero Ruiz, *Escritos literarios* (Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983), 37-38.

[13] Frédéric Lefèvre, *Entretiens*... 97.

[14] Agathe Rouart-Valéry, trad. *Du Baroque*, de Eugenio d'Ors (París, Gallimard, 1935).

pañol y no el italiano, lengua materna, por qué una profesora hispanista y no romana o milanesa? Tal vez por ser España la nación «la plus poétique du monde» [15].

2. El Museo Fabre y la Biblioteca Municipal: Artes y Letras en Montpellier

En 1884, la familia Valéry se desplaza de Sète a Montpellier, cuya vida intelectual y artística giraba en el siglo pasado en torno al conjunto monumental que un ilustre hijo de la capital del Languedoc, el pintor y bibliófilo François-Xavier Fabre, había donado a su ciudad natal en forma de Museo y Biblioteca yuxtapuestos con el fin de potenciar la relación entre Artes y Letras.

Los años 80 son los años formativos del poeta en el Liceo de Montpellier, los años de las primeras lecturas importantes, los años de las prolongadas estancias en el Museo-Biblioteca al que siempre regresaría con cariño en su edad adulta [16] y en el que descubre a Zurbarán, a cuya Sainte Agathe (nombre futuro de su hija) o Sainte Alexandrine (nombre segundo de su madre) dedica en 1892 uno de sus primeros poemas en prosa, que comentaremos en su momento.

Coincidiendo con el traslado a Montpellier, en 1884, el joven Valéry convierte un pequeño cuaderno negro de imitación cuero, primer antecesor de los futuros *Cahiers*, en antología personal de textos literarios básicos donde aparecen, copiados de su puño y letra, numerosos poemas de José María de Heredia, en particular el soneto sobre los conquistadores —«Comme un vol de gerfauts hors du

[15] Paul Valéry, «Lope de Vega, poète», ts. en parte inédito de la Conferencia pronunciada en el Institut d'Études Hispaniques de la Sorbona el 14 de junio de 1935, con ocasión del Tricentenario de Lope de Vega (París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry), VRY Ms 666.10, pág. 1. Existe publicación parcial de la conferencia en *Books Abroad*, 45.4 (1971), 586-91.

[16] Así lo confirma su amigo de Montpellier, Gaston Poulain, en su libro de recuerdos valeryanos *Paul Valéry Tel Quel* (Montpellier, La Licorne, 1955), 9.

charnier natal»— y dos citas en español (con faltas de ortografía la primera): la definición de la poesía incluida en *La Gitanilla* —«la poesía es una bellísima doncella»— y el tantas veces evocado verso final de la *Soledad Primera* de Góngora, «A batallas de amor, campo de pluma» [17], con el que Verlaine saludaba a Rubén Darío.

Aunque pudo leer la Novela ejemplar de Cervantes en francés, incluso en colecciones populares de textos vendidos en las estaciones de ferrocarril [18], resulta verosímil que las citas en castellano correspondan a lecturas en la Biblioteca de Montpellier, cuyo importante fondo hispánico acababa de aumentar de forma considerable, en 1883, gracias al legado de 12.000 volúmenes en español efectuado por el diplomático Charles de Vallat, antiguo Cónsul en La Coruña y Barcelona, erudito hispanista y gran amigo de Milá y Fontanals, legado que convertía a dicha institución cultural en «une des plus riches de France pour la langue espagnole» [19]. Si se procede a un escrutinio del Fondo Vallat [20] y de las fichas decimonónicas de la Biblioteca de Montpellier se descubre inmediatamente el rastro del repertorio hiperserio de lecturas hispánicas de Valéry —nada de la España de pandereta—, desde las *Raymundi Lulli Opera* (ed. 1651) hasta colecciones completísimas de Santa Teresa, Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón y Gracián, sin olvidar la presencia de San

[17] Sobre «Le petit carnet noir», cf. Henri Mondor, *Précocité de Valéry* (París, Gallimard, 1957), 81-86. He podido consultar este cuaderno, de muy difícil acceso, en la Bibliothèque Nationale de París. Sobre la relación Góngora-Verlaine, cf. Elsa Dehennin, *La Résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927* (París, Didier, 1962), 50-51.

[18] Louis Viardot, trad. *La Bohémienne de Madrid* de Miguel de Cervantes (París, Hachette, Bibliothèque des Chemins de Fer, 1853), VI-107, que se encuentra, por cierto, en la Biblioteca Municipal de Montpellier.

[19] Gilberte Fernand, «Bibliographie des pièces de théâtre espagnol du Fonds de Vallat» (Diplôme d'études supérieures d'Espagnol, Faculté des Lettres de Montpellier, 1937), 1.

[20] El legado del diplomático francés está repertoriado en un *Catalogue des Ouvrages légués par Mr. Charles de Vallat* (Montpellier, Bibliothèque de la Ville de Montpellier, 1891), en 2 volúmenes; Tomos I (A-K) y II (L-Z).

Juan de la Cruz, tanto en español como en francés, y, para coronar el conjunto, los *Ejercicios Espirituales* ignacianos, en latín (ed. Roma, 1591), conservados como un tesoro en la Reserva de la Biblioteca y que sólo tras vencer ardua resistencia pude consultar, reconociendo con emoción en los márgenes la escritura del propio Valéry con alusión a Kempis. Nuestro autor confirma este hecho treinta años más tarde al reconocer que «j'avais mis le nez dans quelques mystiques» (*OE.*, I, 855, 1921) antes de descubrir *Eureka* de Poe a los 20 años de edad[21].

3. Amistades hispanizantes del joven Valéry

En el otoño de 1888 Valéry comienza la carrera de Derecho en la Universidad de Montpellier (hoy dividida en tres unidades, de las que Montpellier III ha sido bautizada «Université Paul Valéry»). Se publica en la *Revue Maritime* de Marsella el primer poema editado de nuestro autor *(Rêve)*, en agosto de 1889, donde se proclama «ami des grands vaisseaux noirs et silencieux» (*OE.*, I, 1576, 1889), de velas negras, es decir españolas y mediterráneas, como hemos visto ya, mientras descubre en *A Rebours* (1884), la novela de Huysmans y su «biblia» de aquellos años, la existencia hispánica y atlántica «des steamers en route pour Valparaiso et La Plata... des compagnies López et Valéry»[22].

Paul Valéry tiene dieciocho años y está haciendo su servicio militar. Es el momento de la revelación de Wagner y San Ignacio y de las primeras colaboraciones en revistas locales y parisinas. De París, precisamente, llegará a Montpellier para asistir a los festejos del VII Centenario de la Universidad y formando parte de la delegación enviada por la capital, Pierre Louÿs, sustituto de última hora de su ca-

---

[21] Jean Levaillant, «Genèse et signification de *La Soirée avec Monsieur Teste*» (Thèse complémentaire pour le doctorat-ès-lettres, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de París, 1957), 54-55.

[22] J. K. Huysmans, *A Rebours* (París, Éd. Crès, 1929), 31.

marada André Gide. En el gran banquete de más de mil cubiertos celebrado en Palavas el 26 de mayo de 1890, el destino, «pas quelconque» según expresión de Louÿs, situó como compañeros de mesa a los dos incipientes poetas[23], provocando el nacimiento de la relación amistosa probablemente más sincera y desinteresada que Valéry conoció a lo largo de su vida, interrumpida por la muerte de Louÿs en 1925: «nous composâmes... une intimité instantanée» (*OE.*, I, 1790, 1923), todo ello «en compagnie d'étudiants espagnols»[24]. La simbólica presencia de estos estudiantes españoles nos permite recordar que Louÿs, un año mayor que Valéry, elegante parisino frente al aislado provinciano, no sólo iba a ser su eficaz embajador y presentador en la Ville Lumière ante Gide, Régnier, Heredia, Mallarmé y Debussy, sino su constante crítico y animador literario a través de una correspondencia brillante y apasionada, todavía inédita en parte, circunstancia especialmente interesante en nuestro caso, porque Louÿs es uno de los escritores franceses más hispanófilos[25] de los últimos cien años, aunque sin la calidad literaria y profundidad de Barrès, Claudel o Camus. Pierre Louÿs publicó un «roman espagnol» de gran éxito, *La Femme et le Pantin* (1898), españolada repetidamente llevada al cine, hablaba y escribía muy correctamente el castellano, gustaba de las bellezas morenas de ojos negros, se enamoró de una de las hijas del cubano José María de Heredia, casándose después con su hermana menor... En numerosos capítulos de este trabajo mencionaremos cartas cruzadas entre Louÿs y Valéry, donde el primero sirve de guía al segundo en temas hispánicos. A lo largo de 1890 hablan de Heredia y sobre todo de Loyola, también de Santa Teresa, de la admira-

---

[23] Para conmemorar el VII Centenario de la Universidad de Montpellier se ha editado un libro colectivo, *Rencontre: Pierre Louÿs et Paul Valéry à Montpellier en 1890. Premières correspondances* (Mazamet, ACCROC, 1990).

[24] Según afirmación del propio Valéry en su conferencia «Souvenirs littéraires», pronunciada en Montecarlo, de acuerdo con el resumen no firmado que de la misma publicó el *Journal de Monaco*, 4 Mars 1926 (París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry), VRY Ms 636.4, sin pág.

[25] Jean Paul Goujon y M.ª del Carmen Camero Pérez, *Pierre Louÿs y Andalucía* (Sevilla, Alfar, 1984).

ción de Barrès por España, de *Retour des Conquistadors*, el soneto parnasiano de Valéry inspirado en los «Conquérants» de *Les Trophées* heredianos, y del catolicismo «espagnol» valeryano; en 1894, de un posible viaje a Sevilla, por invitación de Louÿs; en 1896, de *Las Hilanderas* de Velázquez; en 1898, de la guerra de Cuba y, en 1917, de la traducción oral al castellano por Valéry Larbaud de algunos versos de *La Jeune Parque*[26].

A partir de septiembre de 1891, Valéry visita regularmente París, donde se instalará definitivamente en el otoño de 1894. Gracias a los buenos oficios de Louÿs, conoce a Gide y es introducido en los dos salones literarios más conocidos de París: los martes selectos de Mallarmé, en la Rue de Rome, y los sábados, más acogedores, de Heredia, «conquistador cordial» y poeta tan citado por Valéry en su pequeño cuaderno negro. De este último salón cuenta nuestro poeta: «Entre 1892 et 1898 environ je manquais rarement d'aller faire visite à Heredia, rue de Balzac...»[27]. En torno al poeta cubano —«uno de los más queridos parnasianos» que «se había hecho francés, escribió

---

[26] La correspondencia Louÿs-Valéry dispersada en numerosas subastas públicas está distribuida entre varias colecciones particulares, la Biblioteca Nacional de París y el Fonds Valéry de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet integrada en la Bibliothèque Sainte Geneviève de París. El profesor Gordon Millan trabaja en una edición definitiva, aunque existen numerosas publicaciones parciales, encontrándose cartas de tema hispánico en 1) *Catalogue Vente Victor Sanson, 25 Juin 1937* (París, Blaizot, 1937); 2) Paul Valéry, *Lettres à Quelques-uns* (París, Gallimard, 1952); 3) Catálogo de la Exposición *Paul Valéry Pré-Teste*, 3-23 Décembre 1966 (París: Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 1966), y 4) *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975), 19-56.

Las cartas de tema hispánico más importantes son:

a) De Paul Valéry a Pierre Louÿs: 22-6-1890, 14-9-1890, 7-1-1891, abril de 1891, 31-3-1898, 8-12-1910 y 15-6-1917.

b) De Pierre Louÿs a Paul Valéry: 5-7-1890, 9-9-1890, 27-12-1890, 2-1-1892, 24-12-1894, 28-8-1896, 9-9-1896, 22-12-1896 y 20-4-1898. Alguna carta de Pierre Louÿs está redactada en castellano, empieza por «Amigo mío» e incluso el sobre va dirigido «Al Señor Don Pablo Valéry, Hotel Henri IV, 12 Rue Gay Lussac, París».

[27] Paul Valéry, *Vues* (París, la Table Ronde, 1948) 205. La expresión «conquistador cordial» corresponde a otra descripción del salón de los Heredia, la de Fernand Gregh, «Paul Valéry ou le visage de la gloire», incluida en la colección *Les oeuvres libres* (París, Fayard, vol. CCXXXI, 1945), 33-44.

en francés sus Trophées y casó a sus hijas con conocidos poetas fran-ce-ses»[28]— se reunían «parnassiens grisonnants» y «symbolistes déjà mûrs, ou en herbe», produciendo una impresión de «nausée littérai-re», y «seul, le maître de la maison énonçait quelquefois sur la poésie les vues et des conseils d'un homme de métier: un métier déjà contes-té dans ce temps-là...»[29], alusión clara al viraje hacia Mallarmé que iniciaba Valéry en aquellos años, pero que no puede ocultarnos el carácter parnasiano y la influencia evidente de Heredia en la primera etapa poética del autor del *Cementerio Marino,* como ha sido señalado repetidas veces[30]. Cuando Valéry coloca el Romancero en la parte superior del árbol genealógico de la Literatura Francesa (*X*, 620, 1924), tal vez esté recordando al Heredia hispánico traductor del Romancero popular[31] que bailó la jota con su hija mayor delante de Valéry durante las Navidades de 1896[32], una de las tres beldades de «yeux noirs»[33], cantadas por nuestro poeta como sirenas huidizas «plus brunes que mon filet» que sólo le dejan acariciar el papel blanco de su Album de Versos, «la pâleur de nappe pure»[34], homenaje fi-

---

[28] Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, ed. Francisco Javier Blanco Pascual (Madrid, Ed. Universidad de Salamanca, 1983), 77.

[29] Paul Valéry, *Vues*... 205-206.

[30] Sobre las relaciones Valéry-Heredia, cf. Alistair W. Thomson, *Valéry* (Edimburgo y Londres, Oliver and Boyd, 1965), 7; Pierre Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry* (Ginebra, Slatkine Reprints, 1966), cap. I, 15-66, especialmente 24; Walter Ince, «Valéry et Hérédia», *Colloque Paul Valéry. Amitiés de Jeunesse, Influences, Lectures* (París, Nizet, 1978), 119-36 y Marcel Muller, «La Dialectique de l'ouvert et du fermé chez Paul Valéry», *Poétiques. Théorie et critique littéraires*, ed. Floyd Gray (Ann Arbor, University of Michigan, Michigan Romance Studies, vol. I, 1980), 163-85.

[31] Simone Szertics, *L'Héritage espagnol de José María de Heredia* (París, Klincksieck, 1975), 53-96.

[32] Agathe Rouart-Valéry, «Introduction Biographique» (*OE.*, I, 24, 1957).

[33] Dominique Bona, *Les yeux noirs: les vies extraordinaires des Soeurs Heredia* (París, Lattès, 1989).

[34] El poema de Valéry, fechado el 18 de enero de 1895 y escrito en el «Album de Mlles. de Heredia», fue publicado por primera vez en *Bulletin du Bibliophile*, 1972 (1), 2.

nal del joven escritor al Heredia inventor, en su prólogo de los Trophées, de la expresión «poésie pure», es decir la «vraie poésie» valeryana[35].

En los últimos años del siglo pasado, Valéry piensa en casarse siguiendo el ejemplo de Gide y Louÿs; dispone de ciertos ingresos fijos, aunque modestos, y el 21 de marzo de 1900 escribe a Gustave Fourment: «Je suis fiancé depuis quelques jours á Mlle. Gobillard. Cette jeune personne s'apparente à la famille du peintre Manet. M'unir à ce milieu avait été un des projets de S. Mallarmé et cela se fait»[36]. Y he aquí cómo Valéry se convirtió, gracias a su boda, en sobrino político póstumo de Edouard Manet, el más español de los grandes pintores impresionistas franceses: en efecto, Jeannie Gobillard era sobrina carnal, por parte de madre, de la pintora Berthe Morisot, bellísima modelo de Manet, con cuyo hermano había contraído matrimonio[37]. Otro golpe del destino que pone a Valéry, a través del «milieu» Manet, de su clan familiar más íntimo, en contacto con la obra hispanizante del pintor que consideraba a Velázquez «el pintor de los pintores» y a quien llamaban en serio «el español de París» y en broma «Don Manet y Courbetos y Zurbarán de las Batignolas», según un caricaturista de la época. Valéry considera a Manet «encore séduit par le pittoresque étranger, sacrifiant encore au toréador, à la guitare et à la mantille» (*OE.*, II, 1328, 1932), pero al mismo tiempo tan encarnación de lo moderno en pintura como lo fueron en literatura Huysmans, Poe, Mallarmé y Baudelaire, que ofreció, en forma de cuarteta, a «la ferme et robuste danseuse» Lola de Valence (el célebre

[35] Carta de Paul Valéry a Pierre Louÿs, de fecha 21 de diciembre de 1890, en Paul Valéry, *Lettres à Quelques-Uns* (París, Gallimard, 1952), 42, a propósito de *Retour des Conquistadors*, el soneto que Valéry dedicó a Heredia.

[36] Paul Valéry-Gustave Fourment, *Correspondance 1887-1933*, éd. Octave Nadal (París, Gallimard, 1937), 155-156.

[37] La doble boda de Jeannie Gobillard y su prima Julie Manet con Paul Valéry y Ernest Rouart se celebró el 31 de mayo de 1900. Los testigos de Valéry fueron André Gide y Pierre Louÿs. Pablo Casals tocó el violonchelo en la ceremonia de los contratos matrimoniales.

cuadro de Manet) su famoso «Bijou rose et noir», que evoca nuestro poeta (*OE.*, II, 1329, 1932)[38].

Establecido definitivamente en París para el resto de sus días en un piso de un inmueble situado en la calle Villejust (hoy rue Paul Valéry) y perteneciente al clan Morisot-Manet, Valéry no olvida a sus amigos juveniles de Montpellier, a los que recibe en su domicilio y con los que se cartea asiduamente. De todos ellos cabe recordar aquí al poeta provenzal, crítico literario y traductor del español al francés, el hispanista Marius André. El 7 de junio de 1919, evocando los viejos tiempos de las visitas «dans mon vieux logis, de Montpellier... fragment de ce temps béni»[39], Valéry invita a Marius André a su casa, reanudando así una relación de «bons méridionaux»[40] que girará alrededor de proyectos hispánicos. El 30 de septiembre de 1919, Marius André comunica al autor del *Cementerio* que piensa pasar todo el invierno en España y que próximamente publicará un ar-

[38] El texto de Valéry, *Triomphe de Manet*, está incluido como Prefacio al Catálogo de la *Exposition Manet 1832-1883* (París, Éd. des Musées Nationaux, 1932) y en él figura también su estudio sobre *Tante Berthe*, es decir, Berthe Morisot, la cuñada de Manet. El hispanismo del pintor se forjó en el fabuloso «Musée espagnol de Louis-Philippe» (inaugurado en 1838 y que revolucionaría a todos los grandes escritores franceses de la época), admirando los 200 cuadros de la subasta Soult (1852), el mariscal que vació sistemáticamente las iglesias españolas durante la invasión napoleónica (entre ellos la «Santa Ágata» de Zurbarán, tan querida por Valéry y adquirida en dicha subasta por el Museo de Montpellier), y estudiando los lienzos del Museo del Prado con ocasión de la visita efectuada a Madrid en 1865, al huir del escándalo provocado en París por su *Olympia*, versión personal de la *Maja Desnuda* de Goya. Sobre la influencia de la pintura española en Francia durante esta época, cf. José Cabanis, *Le Musée espagnol de Louis-Philippe. Goya* (París, Gallimard, 1985).

[39] La correspondencia Paul Valéry-Marius André, prácticamente inédita, se encuentra repartida entre la Bibliothèque Calvet d'Avignon, legado Marius André bajo la sigla Manuscrit 5510, Feuillets 562 a 574, y el Fonds Valéry de la Biblioteca Nacional de París bajo la sigla Correspondance montpelliéraine, Achat 25459, Feuillets 1-18.

La carta del 7 de junio de 1919 corresponde a Bibliothèque Calvet, Legs Marius André, Manuscrit 5510, feuillet 563. Cf. también Marius André, «Luis de Góngora», *Hispania*, V (enero-marzo de 1992), 41-49.

[40] Bibliothèque Calvet, Legs Marius André, Manuscrit 5510, feuillet 564.

tículo sobre la conquista de América en el que «la plus grande partie est consacrée à la dêmolition du sonnet de Heredia *Les Conquérants*... Ne vous récriez pas!... Car Valéry...» está «dans le journal du Christophore. Heredia n'y est pas»[41]. Valéry se confiesa el 10 de octubre de 1919 «fortement intrigué par votre projet si funeste pour les *Conquistadors*... nous l'avons aimé, comme authentiquement mûri dans les gîtes de Cipango...», mientras le declara «heureux homme d'aller en Espagne embêter l'hiver»[42]. Mucho más importantes son las cartas sobre Góngora y Gracián y las dudas de Valéry en relación con el prólogo, que Marius André le pide a su traducción de Góngora y que Valéry acepta hacer en marzo de 1920, «du moins en imagination», porque «vos traductions des sonnets m'ont enchanté», pero sugiriendo nuestro poeta «ne m'abîmez pas Miomandre. C'est un homme délicieux»[43] al que el 8 de abril de 1927 llama «Sr. Don Francisco de Miomandre»[44]. He aquí a Valéry inmerso en la cultura hispánica, arbitrando entre dos amigos hispanistas, traductor el uno del *Polifemo* de Góngora y el otro de *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias.

[41] Bibliothèque Nationale de Paris, Fonds Valéry, Correspondance montpelliéraine, Achat 25459, feuillets 6-7.

[42] Bibliothèque Calvet, Legs Marius André, Manuscrit 5510, feuillet 566.

[43] Bibliothèque Calvet, Legs Marius André, Manuscrit 5510, feuillet 569.

[44] Biblioteca Nacional de Madrid, Papeles de Francis de Miomandre, 22152.

Capítulo II

MAESTROS HISPÁNICOS DE VALÉRY

La «Nuit de Gênes» (4-5 octubre de 1892), noche de tormenta genovesa natural y espiritual, obligará a Valéry a replantearse el sentido final de su propia vida: en parte crisis sentimental, tras su imposible amor por «la belle catalane» Madame de Rovira, también crisis metafísica en pos de una mística sin Dios, pero sobre todo crisis creadora al imaginar terminada toda evolución poética después de Mallarmé y Rimbaud y artística después de Wagner... Abandona Montpellier por París, para consagrarse exclusivamente al conocimiento puro, a la búsqueda de un «método» científico. De ahí la necesidad ineludible de desentrañar, con «ostinato rigore» leonardesco y carácter previo, los mecanismos del artista dueño de una técnica perfecta hasta alcanzar el grado máximo de inteligencia posible, el conocimiento de su propio funcionamiento, necesidad de la que surgieron dos obras maestras de la prosa valeryana: la *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1895) y *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896). Algunos de los maestros hispánicos de Valéry le ayudaron considerablemente a desbrozar el camino.

1. Raimundo Lulio

Nuestro poeta ya en su adolescencia «au lieu de se rendre au cours lisait... Raymond Lulle» y «s'engageant sur des voies où Raymond Lu-

lle et Leibniz avaient échoué, cherche les règles de l'art de penser et d'exprimer»[1]. Hay que insistir en la importancia de la lectura, por el joven Valéry, de la onírica *Main enchantée* de Gérard de Nerval, donde se habla del «grand Raymond Lulle»[2]. En cualquier caso Montpellier ha sido siempre uno de los grandes centros lulianos, los estudios sobre Lulio en Francia habían recibido un impulso decisivo con la publicación en 1885 del monumental trabajo que le dedicó el gran lingüista positivista Emile Littré[3], y Marius André, el amigo de Valéry, estaba trabajando en aquellos años en su libro sobre *Le Bienheureux Raymond Lulle*[4], en el que atribuye a este último la noción de duda sistemática, cuatro siglos antes que Descartes. Conviene no olvidar que Lulio aparte de Aristóteles es el único autor citado por el filósofo francés en su *Discours de la Méthode* (1637), hablando también del mallorquín en sus *Cartas* a Mersenne y a Beeckmann y recogiendo de él su idea de la unificación del saber y la metáfora del árbol de la ciencia, a las que añade la representación matemática de la geometría analítica[5], preocupaciones todas que se corresponden exactamente con el Valéry de los años 90 que estaba buscando un modelo científico para todo conocimiento racional[6], fantasma valeryano del hombre universal cuyo ma-

---

[1] Paul Charles Berger, «Sur Paul Valéry», *Écrits de Paris*, Janvier 1966, 77-89. Las citas son de las páginas 78 y 82.

[2] Lucienne Julien Cain, «L'être vivant selon Valéry», *La Nef*, 16 (Mars 1946), 29.

[3] Émile Littré y Maximilien Haureau, *Raymond Lulle, ermite*, vol. XXIV de *Histoire Littéraire de la France* (1885; reimp. Nendeln, Liechtenstein: Kraus, 1971), 1-385.

[4] Marius André, *Le Bienheureux Raymond Lulle (1232-1315)*, (Paris, Lecoffre, 1900).

[5] El hispanismo de Descartes, alumno del célebre colegio jesuita de La Flèche y el mayor ídolo de Valéry, empieza a conocerse, pero no creo que haya merecido todavía un estudio de conjunto.

[6] Sobre las relaciones entre Lulio, Leibniz y Valéry, cf. Jurgen Schmidt Radefeldt, «Valéry lecteur de Leibniz à travers Couturat», *Problèmes du langage chez Valéry (1894-1900)*, n.° 6 de la Colección *Archives Paul Valéry* (Paris, Minard, 1987), 99-115. Se sabe que el libro *La logique de Leibniz* (1901) de Louis Couturat figuraba en la biblioteca personal de Valéry y este último y «Leibniz connaissaient tous deux *l'Ars Magna* (*Ars generalis*) de Raymond Lulle...En plus de cette analyse combinatoi-

ravilloso cerebro sería capaz de edificar, a partir de las matemáticas, el método supremo para explicar el funcionamiento del espíritu y el concepto del «Moi pur», una especie de patrón absoluto, una máquina de pensar, una ciencia de las ciencias, una norma general de investigación. Desde esta misma perspectiva se pueden considerar los *Cahiers* valeryanos, empezados precisamente en 1894, como una «ricerca totale, specie di *cabbala universalis* alle manere di Leibniz o di Raimundo Lullo...»[7]. Ya en 1892, fecha temprana, en el *Essai sur le mortel*, Valéry menciona la idea de un *Ars magna* o combinatoria, «exercice d'un art» en cuanto meta asignada al hombre[8]. Esta misma noción sobre una posible *Arithmetica universalis*, que desarrolla en una carta a Gustave Fourment[9], de 1898, reaparece múltiples veces en los *Cahiers*, desde 1900 hasta 1922, casi siempre en compañía de Descartes y Leibniz y a veces de Aristóteles que «ont eu la même idée. Lulle aussi. Cet alphabet des pensées ou de ses formes» (II, 83, 1900), y añade en 1904 (III, 192): «...toute la connaissance est un vaste groupe de combinaisons... Il y a là quelque chose de si juste et de si excitant que celui qui y a pensé —Lulle, Leibniz, les catégoristes etc., tous se sont enivrés— ne voit plus que cette méthode...». Las alusiones al *Ars magna* y a su infinito de combinaciones resurgen en 1916: «Ainsi la rigueur et la formalité, qui arrivent toujours à espérer de dominer *tout* un domaine, espoirs d'Aristote, de Lulle, etc.» (VI, 370), y en 1918: «Dresser la jument Sensibilité. Ars magna. Dresser le langage» (VI, 901). Y Valéry torna a su idea de una «combinaison qui serait pour l'ensemble total connaissable, une loi valable, un principe?», concluyendo: «ce fut tout le problème et le désir des Scholastiques —Lulle, et peut-être Descartes...»

---

re... les *quaestiones* de Lulle ont retrouvé un intérêt méthodique aussi bien chez Leibniz que chez Valéry», 103-104.

[7] Andrea Pasquino, «Situazione del corpo humano nel pensiero di Paul Valéry», *Rivista di letterature moderne e comparate*, 30, 1 (1977), 61.

[8] El pequeño ensayo juvenil de Valéry *Essai sur le mortel*, hasta ahora inédito, ha sido incluido en Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914* (París, Gallimard, 1990), vol. III, 566-570. Alusión al *Ars magna* en la pág. 569.

[9] Paul Valéry-Gustave Fourment, *Correspondance 1887-1933*, ed. Octave Nadal (París, Gallimard, 1957), 146. Carta del 4 de enero de 1898.

(VII, 77, 1918). Así, en 1921, presenta un esquema de *l'Ars combinatoria* aplicado a la duración del amor de una pareja (VII, 741). La última y capital alusión está fechada en 1922: «Tentative pareille a été faite plusieurs fois... une *Combinatoire générale*. Aristote, Lulle, Leibniz. Leur erreur a été de chercher par là à Savoir, à Anticiper, à *Trouver*. Je ne voudrais que *représenter*» (VIII, 636).

Es bastante curioso observar cómo disminuye en Valéry la influencia de Llull cuando crece el personaje de Don Juan, es decir alrededor de los años 1922-25 de *Charmes* y de los principios de su vida mundana hasta el punto de desaparecer el gran mallorquín de los *Cahiers*[10]. Además de ejercer de Don Juan, Paul Valéry es un hombre moderno que prefiere, poco a poco, con la evolución científica contemporánea, «l'acte pur des métamorphoses» (*OE.*, II, 165, 1921) que respeta la discontinuidad de las Formas dentro de la continuidad del Principio y que podría ser la receta única buscada por Aristóteles, Lulio, Descartes, Leibniz, Valéry, René Thom y Prigogine, para reconciliar la pluralidad de los mitos y de las estructuras mentales y realizar la comunión de las diferencias. El tándem Lulio-Valéry, dos grandes mediterráneos que frecuentaron Montpellier y Génova, nos recuerda el que compusieron, también en el mundo literario, Cervantes y Flaubert: que valerystas[11] se ocupen de Lulio no extraña, pero no hemos llegado a que lulianos se interesen por Paul Valéry. Estamos ya en el quijotismo de *Mme. Bovary*, pero todavía no en el bovarysmo de *Don Quijote*.

2. San Ignacio de Loyola

Otro maestro pensador de Paul Valéry, quizás el más importante de los españoles, San Ignacio de Loyola, presente indirectamente a través de Descartes, surge con rotundidad de mazazo en una carta del amigo

[10] En una de las obras publicadas en vida, cuatro años antes de su muerte, Valéry se acuerda de Llull, pero como de una cosa ya pasada (*OE.*, I, 822-823, 1941).

[11] Nicole Celeyrette-Piétri, *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'Oeuvre* (París, Klincksieck, 1979), 17, 18, 22, 93, 366.

predilecto, Pierre Louÿs, de fecha 9 de septiembre de 1890: «...Loyola, Loyola... vous avez lu Barrès... et vous n'avez sans doute jamais lu St. Ignace. C'est dire que vous vous faites une idée radicalement fausse des *Exercices Spirituels*. La «méthode» de Loyola est toute entière un procédé de contemplation destiné à intensifier jusqu'aux limites de la folie l'hallucination volontaire. Barrès en a fait un procédé d'analyse!»[12]. Conviene resaltar que Valéry fue inducido a la lectura de San Juan de la Cruz por Huysmans y Barrès y a la de San Ignacio por Louÿs y Barrès, es decir, que el descubrimiento de la España mística pasa en parte por el tamiz de sus amistades y admiraciones hispanófilas[13]. El método ignaciano será adaptado por *Un homme libre* (1889) de Barrès y por *Monsieur Teste* (1896) de Valéry.

Existen seis folios manuscritos[14] de Paul Valéry que son un resumen y una traducción condensada de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, redactados por el poeta francés, según Jeannine Jallat, en 1891, es decir, inmediatamente después de la recepción de la carta de Pierre Louÿs. La erudita gala encuentra trazas borradas del principio de identificación místico en *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), método que se mantiene hasta muy tarde en la producción del poeta, como lo prueba la existencia de un manuscrito del ciclo *Acem* del 10 de enero de 1942: «Exercice spirituel ou Ixion in su mismo», que repite el error de español de «César de su mismo» (I, 271, 1897), sirviendo los *Ejercicios Espirituales* a la vez de medio de excitación de la imaginación y de control, para utilizarla y canalizarla. En una intertextualidad Poe, Beethoven, Wagner, Mallarmé, Loyola y quizás Calderón, vemos dibujarse una «surimpression du modèle mystique et du

[12] Catalogue Vente Victor Sanson (París, Blaizot, 1937), 28.

[13] En relación con la influencia hispanista de Barrès sobre Valéry, puede consultarse Ida-Marie Frandon, *Barrès précurseur* (París, Lanore, 1983), 169, y Jean Levaillant «Genèse et signification de *La Soirée avec Monsieur Teste*» (Thèse complèmentaire pour le doctorat-ès-lettres, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1957), 83-84 y 287.

[14] Paul Valéry, «Exercices Spirituels» (París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry), VRY Ms 1817.9, 6 páginas autógrafas.

modéle musical»[15], entre el *Preludio* de *Lohengrin* y el primer «Proeludium» de San Ignacio. La coincidencia quiere que Paul Valéry haya descubierto a la vez, en 1891, a Wagner y Loyola, *Lohengrin* y los *Ejercicios Espirituales*.

Desde 1894, encontramos ejemplos[16] sacados directamente de la obra maestra ignaciana que se convertirán, bajo un aspecto laico, en la sección «Gladiator»[17] (nombre del caballo preferido del famoso jinete Baucher) de los *Cahiers*. Paul Valéry creerá siempre en una técnica de ejercicios intelectuales y en una estrategia personal de puesta en condición de funcionamiento del espíritu y de la creación. Las 27.000 páginas de sus *Cahiers* constituyen la purgación y ejercicios de todas las mañanas, convento laico, sin piedad y de un rigor que podríamos llamar masoquista, si Paul Valéry mismo no hubiera confesado su necesidad de esta gimnasia mental del alba, para luchar contra el presente como San Ignacio contra el pecado: ejercicios de memoria y de entrenamiento de la voluntad con organización sistemática de los espacios de tiempo del día, no «...Ad m[ajore]m gl[oriam] D[ei], toutes réserves sur Dei, mais certainement pas pour autre que pour soi» (XXI, 376, 1938), sino «une mystique sans Dieu», según Mme. Teste. Todavía en 1941 Valéry recuerda su obsesión de desarrollo interior con la fórmula «Exercices Spirituels» (XXIV, 406) y no escatima ninguna ocasión de reflejar su admiración por la Compañía de Jesús, que fueron «les meilleurs maîtres de l'Europe» (*OE.*, I, 811, 1941), educadores de su queridísimo Descartes: «Les jésuites... avaient fort bien élevé la plupart des bons auteurs...» (*OE.*, I, 516, 1926), herederos de «ces nobles exercices spirituels» (*OE.*, I, 797, 1937).

---

[15] Jeannine Jallat, *Introduction aux Figures Valéryennes* (Pisa, Pacini, 1982), 141-47, 337-38, 361-62. La cita es de la página 338.

[16] Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914* (París, Gallimard, 1987), vol. 1, 137: «On imagine l'Enfer sans rien changer aux flammes», sacada del Quinto Ejercicio o Meditación del Infierno.

[17] Según Sergio Villani, «Gladiator et le césarisme de Valéry», *Le pouvoir de l'esprit*, ed. Huguette Laurenti, n.° 4 de la Colección *Archives Paul Valéry* (París, Minard, 1983), 69-77, «Gladiator», hijo del método de Loyola, es una especie de Centauro, un sincretismo del hombre y de su caballo.

Todo ello no le impide, en una visión realista y casi cínica, escribir a Gide, en 1894, hablando de Londres: «C'est la City avant tout, le commerce qui m'a sollicité —Nos héros sont là pendant qu'on se réfère á Loyola...»[18]. Esta distancia, nunca ruptura, que adopta a veces con una vertiente de San Ignacio, resulta muy palpable en 1904: «—Le danger pour le croyant des exercices spirituels est que ces compositions d'images qu'Ignace commande soient perçues comme la limite de l'effort et ne finissent par paraître... rien que des images» (III, 478). Valéry aprecia en San Ignacio su capacidad de discernimiento, su control de los mecanismos del poder, incluso del político, pero sobre todo su «vince te ipsum». Fue admirador de la Iglesia y de la Compañía de Jesús, que había tenido «le grand mérite d'avoir su concilier la connaissance et le salut —points communs entre l'éthique valéryenne et la doctrine spirituelle ignatienne... entre la contention attentive d'Ignace de Loyola et l'analyse introspective de Monsieur Teste—»[19].

3. Luis de Góngora

Después de los veinte años del famoso silencio valerysta acompañado de la máquina de pensar luliana y de la disciplina ignaciana, Paul Valéry conoce a través de la publicación de *La Jeune Parque* (1917), *Le Cimetière Marin* (1920) y *Charmes* (1922), un éxito tan fulminante como perfecto, convirtiéndose repentinamente, ya en su madurez, en el príncipe de los poetas franceses, de renombre mundial. En 1927, coinciden el III Centenario de Góngora y el ingreso del primer gran poeta «purista» en la Academia Francesa, a la que honra con su presencia, después de las calamitosas ausencias de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Con la consagración del hermetismo valeryano, el estigma

[18] André Gide-Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942* (París, Gallimard, 1955), 208, carta del 14 de julio de 1894.

[19] Pierre Laurette, «Paul Valéry et Teilhard de Chardin», *Revue des Sciences Humaines*, XXXIII, 129 (Janvier-Mars 1968), 57.

del oscurismo gongorino, del que se le acusaba, se vuelve de signo positivo y se convierte en marca de calidad poética[20].

Desde el verso gongorino del pequeño cuaderno negro de la adolescencia (1888) y el pseudónimo «Doris»[21] polifémico utilizado por Valéry en su breve poema en prosa sobre la *Santa Ágata* de Zurbarán en 1892 (*OE.*, II, 1583), hasta la alusión de 1941: «Gongorisme! prononçaient des "maîtres" qui n'avaient jamais *vu* une ligne de Góngora!» (XXIV, 726), el autor de los *Cahiers* pone al poeta de *Las Soledades* «por encima de Marini y a Calderón por encima de Shakespeare»[22]. Se declara particularmente satisfecho en carta de marzo de 1920 a Marius André de «vos projets sur Góngora... L'idée de traduire ce poète ici inconnu est tout à fait *plausible*... Le tombeau du Greco est une merveilleuse chose...» (cf. nota 43, pág. 30); hablaba el poeta fran-

---

[20] De 1920 a 1927, las comparaciones entre Góngora y Valéry son frecuentes: Daniel Halévy critica la retórica valeryana como gongorina y alejada de la tradición de claridad francesa; Henry Clouard le reprocha ser un adaptador de Góngora; Marcel Sauvage admite la calidad de Valéry, «Don Juan de la connaissance... en dépit d'un Góngora de légende»; Orion destaca en Valéry su lirismo andaluz, diamantino y perlado, heredado de Góngora; Albert Thibaudet reúne a Góngora, Mallarmé y Valéry, y Paul Souday convierte las críticas en triunfo, al hermanar a los dos poetas, nada menos que en la primera página de *Le Temps*. Cf. los artículos siguientes:

— Daniel Halévy, «De Mallarmé à Paul Valéry», *La Revue Universelle*, I, 3 (1 Mai 1920), 281-288.

— Henry Clouard, *La poésie française moderne, des romantiques à nos jours* (París: Gauthier Villars, 1924), 348.

— Marcel Sauvage, *Poésie du temps* (Marsella, Cahiers du Sud, 1926), 107-108.

— Orion, «Le Carnet des Lettres, des Sciences et des Arts», *L'Action Française* (Avril-Mai 1926), 4.

— Albert Thibaudet, «En revenant d'Espagne - le phénomène gongorin», *Les Nouvelles Littéraires*, 6e année, 241 (28 Mai 1927), 1.

— Paul Souday, «A propos de Góngora», *Le Temps* (30 Mai 1927), 1.

[21] Doris aparece en la estrofa 13 y en el penúltimo verso de *Fábula de Polifemo y Galatea*.

[22] Cristóbal de Castro, «Baudelaire y la posteridad. El hidalgo lírico», *La Vida* (Lima), 6 de agosto de 1927, sin pág.

cés de Góngora con Marañón[23], quien le hizo llegar el volumen de las obras del poeta cordobés (Ed. Aguilar). La familiaridad con Góngora se deduce a lo largo de los *Cahiers*: «Si on substitue les étymologies aux mots, toute phrase est une figure. Le livre le plus sec est un gongorisme ininterrompu» (VI, 691, 1916). En los años 1920, en pleno auge y máxima producción, Valéry escribe sobre creación poética y en particular piensa en «(Góngora) —d'autres *vous* diront... etc. S'ils ne l'ont déjà dit» (VII, 474, 1920) y «poetiza» la tesis doctoral de Lucien-Paul Thomas (1911) y la edición crítica de Foulché-Delbosc (1921)[24].

Como ha subrayado con acierto Albert Henry, Góngora, Mallarmé y Paul Valéry, restauradores o corruptores, son poetas reflexivos y voluntaristas, de creación y renovación del léxico y del idioma, tres poetas cultistas por excelencia, del esfuerzo lúcido, orfebres de la palabra, con los mismos medios, en una situación literaria similar si no idéntica, buscando el efecto y la sorpresa, de poemas a veces largos pero de un arte conciso y apretado, con metáforas bruscas para asombrar al lector. Además, entre Góngora y Valéry, la presencia del mar culto por antonomasia establece una filiación literaria indubitable. Y en 1951, Albert Henry insiste:

> ... tous deux à l'extrême pointe de mouvements qu'ils n'ont pas inaugurés... le poète cordouan marque l'épanouissement de la renaissance cultiste... comme Valéry est la fleur ultime du symbolisme... Ils puisent avec prédilection dans la réserve des éléments lumineux, réfulgents, marins, méditerranéens...; ce n'est vraiment pas un pur jeu du

---

[23] Gregorio Marañón, «Valéry desde Castilla», *Obras Completas*, t. IV (Madrid, Espasa-Calpe, 1968), 686.

[24] Como expresa adecuadamente Elsa Dehennin, «ce sont les philologues qui, les premiers, ont travaillé à la juste réhabilitation» de Góngora, debiendo destacarse en particular los estudios pioneros de Lucien-Paul Thomas *Le Lyrisme et la Préciosité Cultiste en Espagne* (Paris, Halle, Niemeyer, 1909) y *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme* (Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1911) y la edición crítica de sus *Obras poéticas*, en 3 volúmenes, llevada a cabo por R. Foulché-Delbosc (Nueva York, Hispanic Society of America, 1921). El comentario de Elsa Dehennin figura en su libro *La Résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927* (París, Didier, 1962), 16.

> hasard qui a fait renaître Góngora au moment [de] la gloire naissante de Valéry...; ce n'est pas une coïncidence gratuite si la génération des poètes espagnols de 1930 a joint à son culte pour Góngora une admiration active pour Valéry. Union éloquente! [25].

Valéry, poco dado a citar a otros y sólo los mejores, pone su diálogo de 1932, *L'Idée fixe ou Deux Hommes à la Mer*, bajo la protección del primer verso de la Oda gongorina *De la toma de Larache* (1612): «En roscas de cristal serpiente breve» (*OE.*, I, 197, 1932), que ha sufrido varios avatares, como elemento de puesta en escena del diálogo valerysta, entre ellos el posible desliz de Valéry al sustituir «roscas» por «roccas»[26]. Según Rémy de Gourmont[27], esta Oda es el triunfo de unos fuegos artificiales metafóricos donde el río marroquí se metamorfosea sucesivamente en serpiente, elefante y león, dentro de una fantasmagoría fríamente lógica que se puede resolver como una ecuación, todo ello perfecto para seducir al poeta de *Ébauche d'un Serpent* (1921) y permitirle velar «la signification premiére, trop humaine, trop personnelle, en plaçant l'oeuvre dans une tradition littéraire»[28], disimulando el enigma del «mal d'amour»[29] o del «mal de Teste»[30]. Por su parte Le-

---

[25] Albert Henry, «Góngora et Paul Valéry. Deux incarnations de Don Quijote», *Le Flambeau*, I (1937), 455-478. Albert Henry, «Aspect du vocabulaire poétique de Paul Valéry», *Mercure de France*, T.311, nº 1.049 (1 Jan. 1951), 75-76.

[26] El verso de Góngora no aparece en la 1.ª edición del diálogo valeryano; está transcrito con falta de ortografía en la 2.ª y siguientes («roccas» con doble c, debido probablemente a *l'italianità* de Valéry) y finalmente corregido por Hytier en la edición de la Pléiade (Gallimard). «Roscas» que pueden ser también «rocas» o «riscas», porque ni siquiera los eruditos españoles consiguen ponerse de acuerdo a la hora de descifrar los manuscritos. Cf. Leonardo Romero Tobar, «Sobre los poemas gongorinos dedicados a la toma de Larache», *Revista de Literatura*, XL 79-80 (1978), 60-61.

[27] Rémy de Gourmont, «Góngora et le gongorisme», *Promenades Littéraires Quatrième Série* (París, Mercure de France, 1912), 299-310.

[28] Ida Marie Frandon, «*L'Idée fixe* ou la Polyvalence des Langages scientifiques», *Bulletin des Études Valéryennes*, 9 (Avril 1976), 18.

[29] Silvio Yeschua, «Autour de *l'Idée fixe*», *Europe*, Juillet 1971, 80.

[30] Régine Piétra, «L'Idée fixe ou le mal de Teste», *Cahiers Paul Valéry*, 2 (1977), 187-229.

zama Lima encuentra en el supuesto error de la cita de Góngora por Valéry «el deseo, la previa visión que destruye la realidad del verso. Valéry buscaba una materia donde apoyarse, el surgimiento de aquellas sierpes por rocas claras, convirtiendo las sierpes en destellos de una materia diamantina»[31]. Cuando Valéry, en *Le Cimetière Marin*, no nombra el mar, ni los veleros, sino «Ce toit tranquille, où marchent des colombes», está imitando el hermetismo gongorino[32], la sutileza española digna de las ciencias más complejas y cuyas construcciones poéticas no se encuentran en Francia desde Maurice Scève, en el siglo XVI, hasta Mallarmé y Valéry: oscuridad, extrañeza, arcaísmos, pedantería, cultismo, sintaxis incoherente, conceptos extravagantes, estilo enigmático confluyen en una marginación voluntaria, un distanciamiento de lo común que no podían más que seducir a Valéry, desencantado al tener que celebrar en 1935 el Centenario de Lope en vez del de Góngora: «... Góngora... je ne laisserai passer l'occasion de rendre hommage à ce grand poète... Il y a sans doute un grand débat entre le facile et le difficile... les uns préfèrent la chaise-longue, les autres l'alpinisme», ¡siesta lopesca frente a montañismo gongorino![33]. A título de ejemplo,

---

[31] José Lezama Lima, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Confluencias* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988), 77. El ensayo de Lezama es de 1951. En el mismo orden de ideas Eduardo Mallea habla de la precisión mineral, de roca de cristal gongorino, de la mecánica verbal de Paul Valéry (Eduardo Mallea, «Valéry», *La Nación*, julio de 1945, sin pág.).

[32] Guillermo Sucre, «Lezama Lima: El Logos de la Imaginación», *Revista Ibero-Americana*, 41, 92-93 (julio-diciembre de 1975), 496.

[33] Paul Valéry, «Lope de Vega», *Books Abroad*, 45.4 (1971), 590. La prensa francesa estaba tan consciente de las preferencias gongorinas de Valéry que las comenta con cierta ironía: «Il est fâcheux que Góngora soit mort en 1627 et que le Tricentenaire de son trépas soit donc derriére nous. M. Paul Valéry aurait si bien célébré cette illustre mémoire!», en M. M., «Lope de Vega à la Sorbonne», *Journal des Débats*, 16 Juin 1935, sin pág.

La revista *Yggdrasil*, que resume las lecciones de Paul Valéry en el Collége de France (1937-39), inéditas salvo la primera, destaca, en la Conferencia del 18 de diciembre de 1937, la importancia atribuida al gran cordobés, que se ha convertido en la encarnación de la metáfora, y no más objeto ya de sarcasmos. Georges le Breton, «Cours de Poétique (2e, 3e et 4e leçons)», *Yggdrasil*, II, 10 (25 Janvier 1938), 158.

podríamos subrayar el parentesco entre unos versos de Góngora, «el mar, que el nombre con razón le bebe» (verso quinto *De la Toma de Larache*) y «con labio alterno mucho mar la besa» (verso 607 de la *Soledad Segunda*), con el famoso «golfe mangeur de ces maigres grillages» (verso segundo de la novena estrofa del *Cementerio Marino*). Igualmente, los pastos italianos de Góngora se intertextualizan con los pastos gongorinos de Paul Valéry: «Je pais longtemps, moutons mystérieux / Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes» (verso tres y cuatro de la undécima estrofa del *Cementerio*) evoca el verso sexto de la *Soledad Primera* «en campos de zafiro pasce estrellas».

El poeta neopurista contemporáneo Andrés Sánchez Robayna nos recuerda que Dámaso Alonso «cree más en las analogías entre Góngora y Valéry» que entre Góngora y Mallarmé, y añade por su cuenta que el simbolismo francés hizo posible la rehabilitación gongorina incorporando las «conquistas expresivas» de Juan Ramón Jiménez y de la figura central de Valéry[34]. El crítico mexicano Alberto Monterde da un paso más hacia la identificación: «Góngora y Valéry, un poeta español clásico y un poeta francés contemporáneo, dos esencias distintas que se convierten en una»[35], confirmando así la intuición de Enrique Díez Canedo: «¡Qué cosa más asombrosa el *Cimetière Marin* de Paul Valéry! Asombrosa como poesía, y para mí, español, asombrosa también porque nunca he hallado en ninguna lengua la *cualidad* del verso español, del verso de Góngora como en este poema»[36].

[34] Andrés Sánchez Robayna, *Tres estudios sobre Góngora* (Barcelona, Ediciones del Mall, 1983), 64, 74.

[35] Alberto Monterde, *La poesía pura en la Lírica española* (México, Imprenta Universitaria, 1953), 120. Mathilde Pomès nos confirma también la predilección gongorina de Valéry: «El escritor español a quien le he oído más a menudo nombrar y de quien más me solía rogar le recitase o leyese o tradujese algún fragmento, se adivina sin trabajo que había de ser Góngora», en «Paul Valéry y España», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 339 (julio-septiembre de 1950), 261.

[36] Carta inédita del 27 de enero de 1921 de E. Díez Canedo a Valéry-Larbaud, citada por Anne Poylo, «Enrique Díez Canedo, traductor de Valéry Larbaud», *Insula*, 396-397 (noviembre-diciembre de 1979), 26.

4. BALTASAR GRACIÁN

Según André Gide, «dans les premiers temps de notre amitié», es decir, en los primeros años de la última década del siglo pasado, «Paul Valéry me citait avec admiration un mot de Cervantes (je crois): *Comment cacher un homme*?, mot dont alors je ne saisissais pas bien le sens. J'attendais l'oeuvre de Valéry pour le comprendre»[37]. Variantes de la misma fórmula como *Cache ton dieu, cache ton diable* aparecen varias veces en los *Cahiers*, en *Pour un portrait de Monsieur Teste* (1934) o en *Fragments des Mémoires d'un Poème* (1937). Aunque pueden existir razones para considerar esta frase como una síntesis del secretismo del autor de *El Quijote*, ningún cervantista patentado a quien he sometido esta expresión ha podido descubrir su traza, por lo que, teniendo en cuenta el tono dubitativo de Gide y, más importante aún, los propios textos de Valéry, me inclino por creer que la fórmula puede ser producto de la doble lectura de Cervantes y Gracián, «écrivain que je prise fort à travers Amelot de la Houssaie»[38]. Es probable que, cuando Valéry escribe en 1930 «Homme de génie, il importe que ton génie soit si bien dissimulé dans ton talent que l'on soit porté à attribuer à ton art ce qui revient à la nature» (*OE.*, II, 520), esté adaptando a su propio estilo, literario y de vida, la afirmación del Primor I del *Héroe*: «Que el héroe practique incomprensibilidades de caudal», sublimación del secreto sistemático como un arte de comportarse en la

[37] André Gide, *Paul Valéry* (París, Domat, 1947), 70.

[38] Esta frase figura en una carta de Paul Valéry a su amigo hispanista Marius André, del mes de marzo de 1920 (sin fecha exacta) y que se puede examinar en la Bibliothèque Calvet de Avignon consultando el *Legs Marius André*, Manuscrit 5510, feuillet 569. La traducción por Amelot de la Houssaie, en 1684, del *Oráculo Manual* de Gracián, bajo el título *L'Homme de Cour*, tuvo un éxito gigantesco en toda Europa. La Biblioteca Municipal de Montpellier tiene ediciones de 1693 y 1702. En carta posterior a M. André, sin fecha (feuillet 574), Valéry renueva su interés por una posible publicación de Gracián en las ediciones de la N.R.F. (Gallimard).

existencia. Entre el «discreto» de Gracián y el «trop fou» del Quijote o Vidriera cervantinos, Valéry elegirá siempre el primero.

No sabemos exactamente cuándo empezó Valéry a interesarse por Gracián seriamente. El 14 de julio de 1894, escribe Valéry a Gide: «Parmi les livres réellement indispensables et que personne ne fera, je feuillette souvent en mon esprit l'Histoire et Philosophie de l'Ingéniosité», palabra ésta poco corriente en francés, pero muy utilizada literariamente en España (Huarte de San Juan, Cervantes y particularmente Gracián)[39]. Por otro lado existe una tradición aforística francesa que Valéry conocía perfectamente. Como afirma el filósofo Vladimir Jankélevitch, a propósito de Gracián: «La Rochefoucauld n'existerait pas sans lui ...Fénelon, c'est Gracián réincarné», e incluso el propagador de la teoría de la poesía pura, el abate Brémond, «cet autre jésuite... est imprégné de l'esprit de finesse gracianesque»[40]. Paralelamente a los trabajos eruditos de Adolphe Coster (1913), que completaban los anteriores de Alfred Morel Fatio (a partir de 1895) y Victor Bouiller (1911), se produce a principios del siglo XX un redescubrimiento de Gracián por los escritores franceses, iniciado e impulsado por Rémy de Gourmont, crítico simbolista hispanizante, fundador del *Mercure de France* en 1889, cuyo círculo frecuentó mucho Valéry, colaborando a veces con una sección llamada *Méthodes* y no dejando nunca de leer a lo largo de toda su vida dicha revista, con sus secciones ibéricas, según me confirmaron los propios hijos del poeta que conservan todavía el ejemplar del libro de Gracián con anotaciones de su padre al margen.

Puesto que de secreto se trata, el Gracián de Valéry podría haberse anticipado a la última moda parisina y remontarse a su descubrimiento anterior de Schopenhauer y especialmente de Nietzsche, cuyo traductor

---

[39] Cf. José Antonio Marina, *Elogio y refutación del ingenio* (Barcelona, Ed. Anagrama, 1992).

[40] G. B., «Vladimir Jankélevitch et le philosophe des pointes», *Le Monde*, 1 Juillet 1983, 13.

al francés, Henri Albert, era amigo suyo[41]. La fórmula nietzscheana del párrafo 390 de *Aurore*, «Cacher son esprit», atestigua una extraña similitud con el lema valerysta evocado por Gide y nos reenvía al lugar común de la presencia de Gracián en la obra de los dos grandes filósofos alemanes. Nietzsche estimaba que sólo su *Zarathustra* podía ser considerado superior a Gracián y las especulaciones del bailarín filósofo, que elevaron la Danza a categoría filosófica y permitieron a Valéry imaginar una *Argentina* nietzscheana en *La Philosophie de la Danse* (1936), encuentran su fuente común[42] en el «volatín» de la crisi XI de la Tercera Parte del *Criticón*: «¿no caminas cada hora y cada instante sobre el hilo de tu vida... delgado como el de una araña... y andas saltando y bailando sobre él?».

Cuando se conoce lo que Nietzsche representó en la personalidad de Valéry, la importancia de Gracián en la obra del poeta francés aumenta considerablemente; el mismo año que comenta a Pierre Louÿs: «As-tu vu que Nietzsche est mort?... si je ne pensais comme moi, je penserais comme lui»[43], nos presenta un programa a lo Gracián de un arte de vivir y de componer: «M. T[este]. Catéchisme. Mépris de toute masse. Exploration perpétuelle. Distinction. Conscience. Amour de l'extrême concision. Langage personnel. Impossibilité de se confondre à autrui. Théorie de l'imitation dans la pratique et de l'original pur en idées. Précision constante...» (II, 156, 1900). Encontramos aquí la voluntad de estilo, lo bueno si breve dos veces bueno, el mismo celo por la intensificación, los artificios de la sutileza, la concepción egotista de cierta «santidad» pesimista, un conceptismo idéntico, terso, sibilino y

---

[41] Paul Valéry, «Lettres et Notes sur Nietzsche», *Valéry, Pour Quoi?* (París, Les Impressions Nouvelles, 1987), 15-52. Las primeras traducciones de Henri Albert y las cartas de Valéry sobre Nietzsche son del periodo 1898-1907.

[42] En la introducción de René Bouvier, «Le Courtisan, L'Honnête Homme, Le Héros», a la traducción por Zdislas Milner de *Le Héros de Baltasar Gracián* (París, Tournon, 1937), 41.

[43] André Gide comunicó a Valéry, por carta de 31 de agosto de 1900, la muerte de Nietzsche; Valéry, a su vez, comenta la noticia a Louÿs en carta inédita de 1900, sin fecha precisa y que figura en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, bajo la sigla VRY Ms 213.2.

secreto, los préstamos en la independencia, de Gracián. Este Edmond Teste nietzscheano de 1900 podría ser nieto del jesuita a través de su discípulo Jacques Esprit (1611-1678) por el nombre (Teste/Esprit) y por las ideas. Todavía treinta años más tarde Valéry recuerda: «Choc connu. Coup de foudre imperceptible (cf. Baltazar Gracián)» (XV, 438, 30 Déc. 1931), y en el mismo tomo de los *Cahiers* (853, 1932), después de divagaciones sobre conocimiento y saber, dictamina: «Comme dit Gracián. "*Et enfin* (ayant plus ou moins conseillé mille canailleries)... *de plus* (!) il faut être un *saint*"». Curiosamente el poeta concluirá con la misma fórmula gracianesca un pasaje sobre la génesis de *La Joven Parca* (XIX, 59, 1937): se trata de la traducción del último aforismo, número 300, del *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, «En una palabra, santo»[44]. Valéry, en general, no es un especialista de la audacia o del riesgo. Su genio se sitúa en el esmero, el perfeccionamiento o simplemente la adaptación de lo que otros han producido antes que él, lo que sería una definición posible del genio francés. Valéry es un maestro de la forma y de la fórmula al que conviene particularmente el aforismo como al español Gracián y al alemán Nietzsche[45].

---

[44] James R. Lawler subraya el «egotismo solitario» del «Santo» de Gracián y Valéry en «Paul Valéry et Saint Ambroise», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (C.A.I.E.F.)*, 17 (1965), 237.

[45] Karl Vossler, *Formas poéticas de los Pueblos Románicos* (Buenos Aires, Losada, 1960), 59-60.

Capítulo III

RESONANCIAS HISPÁNICAS EN POEMAS Y TEATRO DE VALÉRY

En contra del profetismo visionario romántico, y después de un paso por el conquistador parnasiano de su primera juventud, Valéry, ayudado entre otros por sus maestros hispánicos, elegirá el fabricante, el hacedor de la poesía. El lema, cervantino o gracianesco, del autor del *Cementerio Marino*, «Cache ton Dieu, cache ton Diable», le llevará a borrar el referente para conseguir el efecto poético. Pero en sus primeros intentos, al ir demasiado derecho a la meta, no alcanza la altura lírica deseada. Es el caso de *La Marche impériale* (1889), *Retour des Conquistadors* (1891) y, en menor medida, de *César*, donde oímos ecos hispánicos. Las referencias históricas realzan un credo poético efímero, parnasiano todavía, hasta llegar con *La Jeune Parque* (1917) y *Charmes* (1922) al ocultamiento voluntario de varios niveles de lectura menos obvios. Sin embargo, se disimula ya en esos tres poemas de juventud, aparte del decorado histórico, cierta intención simbolista e intelectual, suficiente en el caso de *La Marche impériale* (1889) para justificar una posible intertextualidad con *Marcha triunfal* (1895) de Rubén Darío, como veremos más adelante.

1. «Retour des Conquistadors»

El 21 de diciembre de 1890, Paul Valéry escribe a su querido Pierre Louÿs: «J'ai envie de faire un sonnet à Heredia, dont le sujet serait

—*Retour des Conquistadors* de la vraie poésie...»[1]. Su amigo responde: «Merci pour vos ennéasyllabes mystérieux et ondulants et surtout l'admirable projet que vous avez en tête. Le *Retour des Conquistadors* sera reçu avec enthousiasme»[2]. Entonces, Paul Valéry escribe la famosa carta del 7 de enero de 1891, que contiene el manuscrito del soneto más hispánico de esta época: «Je termine mon sonnet pour Hérédia et je vous l'envoie à CORRECTION (NE LE MONTREZ A PERSONNE). A peine m'aurez-vous répondu et indiqué les retouches je l'enverrai à mes risques et périls à M. de H.»[3].

Pero el 10 de marzo, en otra carta a Pierre Louÿs, Paul Valéry se desdice y recomienda: «N'insérez pas les Conquistadors —après l'accueil que vous savez... C'est trop extra-Valéry...»[4]. El entusiasmo épico-español ha decaído. Como por fuerza del sino, parece ser que Heredia no recibió nunca el soneto valeryano que le consagraba conquistador de la nueva y verdadera poesía, hija de Nerval y madre de Rimbaud. El «grand conquistador» Heredia, sobre la proa del navío, resulta demasiado exterior y el descubrimiento del nuevo continente poético demasiado llamativo y pintoresco. El referente no está bastante digerido, erradicado, interiorizado. Como *Retour des Conquistadors*, de ser publicado, hubiera probado que no ocultaba nada, Paul Valéry renuncia a incluirlo en su *Album de Vers Anciens* (1920)[5].

---

[1] Paul Valéry, *Lettres à Quelques-Uns* (París, Gallimard, 1952), 42.

[2] La carta de Pierre Louÿs está en la Bibliothèque Nationale de París, es inédita y está incluida en la serie que recoge VAL. Corr. Nº 19.183 a 19.186.

[3] Catálogo de la Exposición *Paul Valéry Pré-Teste*, 3-23 Décembre 1966 (París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 1966), 28-31.

[4] La carta de Paul Valéry a Pierre Louÿs se puede consultar en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de París. Fonds Valéry, bajo la sigla VRY-Ms 155.

[5] El texto de *Retour des Conquistadors* está incluido en el Catálogo de la Exposición *Paul Valéry Pré-Teste*, 3-23 Décembre 1966 (Paris: Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 1966), 30-31.

2. «César» y Carlos V

Después de una *Marcha* parnasiana y un *Retorno de Conquistadores* que no ha incorporado todavía el simbolismo, *César* marca una etapa más moderna, siendo el único de estos tres poemas que Valéry mantendrá en su *Album de Vers Anciens*. Las cosas se vuelven más complejas, sutiles y diferenciadas. Las tendencias épico-dramáticas y heroico-míticas están todavía presentes, pero disimulan ya otras connotaciones, y por consiguiente se puede enseñar, publicar el soneto, que merece sobrevivir porque su coraza disimula e intriga, da lugar a la imitación, interpretación y adaptación. Se pierde uno un poco en *César*, por consiguiente tiende a encontrarse, no tanto como en *La Jeune Parque,* tan «armoniosa» y «misteriosa» que puede ser expuesta, prodigada durante cientos de versos.

César aparece por primera vez en 1926, con su fascinación *del* y *por* el poder intelectual de ser «à soi son Grand Capitaine», como escribe Valéry a Gide[6]. No se trata ya solamente de bellas imágenes contrastadas, visuales y sonoras, sobre el modelo del gran cubano, sino del universo del Jefe. La forma pétrea y petrificada del Parnaso está habitada por la espiritualidad inquietante de Poe y las meditaciones valeryanas del «César de su [sic] mismo» (I, 274, 1897). El virtuosismo vibra con cierto misterio. Se trata del hombre que ha elevado su nombre a título de todos los soberanos del mundo. ¿Pero representa a César exclusivamente o a otros con él? Brunelli se ha extrañado de este César barbudo, como Moisés o Leonardo[7]. El poeta norteamericano Robert Lowell lo convierte en «Charles the Fifth», o sea Carlos V del Tiziano,

---

[6] André Gide-Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942* (París, Gallimard, 1955), carta del 22 de marzo de 1893, 181-82.

[7] Giuseppe Antonio Brunelli, *Paul Valéry-giovane poeta* (Roma, Bonacci, 1987), 55-60.

es decir, un kaiser hispánico[8]. De un lado, César, causa primera que dirige el mundo, del otro el pescador que se deja llevar por las olas de la vida, pero no basta con la dicotomía hegeliana entre señor (signo positivo) y siervo (signo negativo): es el paso del desorden al orden, del caos a la organización, lo que veremos a Madariaga criticar en Valéry porque el orden puede ser brutal y la brutalidad ordenada, visión valeryana demasiado esquemática que desconoce la complejidad moderna según Don Salvador. Pero no olvidemos que *César*, aunque publicado por primera vez en 1926 (y regularmente hasta 1942), puede remontar según la lectura semiótica de Alain Verjat a la composición de *La Jeune Parque* (1917)[9] o, incluso, a la carta a Gide de 1893, según Charles G. Whiting[10], antes de los grandes totalitarismos y de las matanzas en masa de las dos Guerras Mundiales.

Este Carlos V de Tiziano, identificado por Lowell con el *César* de Valéry, despertó en el poeta francés la siguiente reflexión al visitar en Ginebra los cuadros del Prado refugiados en Suiza durante la Guerra Civil Española a fines de julio de 1939, justo antes de la declaración de la II Guerra Mundial: «...j'observe que le Charles V du Titien exprime le désespoir dans la puissance. La partie est perdue sur ce visage, et perdue par le gain de ts. les coups...» (XXII, 425). Hay que recordar además que el Emperador austro-hispánico es, quizás, el quinto mito español de Paul Valéry con los ficticios Don Quijote y Don Juan y los reales El Cid y Colón. En algunos de los últimos *Cahiers*, Paul Valéry lo utiliza en contra de la Historia, una de las bestias negras del poeta-ensayista, con la Filosofía, por su falta de verificación científica: «Histoire. Si je suppose que j'ignore qu'il y a eu un Charles Quint... ce

---

[8] Robert Lowell ha compuesto dos poemas sobre Carlos V: «Charles the Fifth and the peasant» (After Valéry), incluido en *Lord Weary's Castle* (Nueva York, Harcourt Brace, 1983), 43 y «Charles V by Titian» en *Selected Poems* (Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux: 1976), 162.

[9] Alain Verjat, «Lectures de *César* de Paul Valéry», *Anuario de Filología* (Barcelona), 2 (1976), 433-43.

[10] Charles G. Whiting, *Valéry jeune poète* (New Haven, Yale University Press; París: Presses Universitaires de France, 1960), 115-118.

en quoi cette ignorance m'affectera aujourd'hui est imperceptible et peu de chose» (XXV, 579, 1942). Tenemos que pensar que estas líneas están escritas bajo Ocupación alemana, después del Desastre de 1940; como a menudo en Valéry y para los franceses en general, lo español sirve de parangón: si Carlos V, que fue tanto, ya casi no significa nada, entonces pasa lo mismo con todo lo demás. Relatividad incluso de lo más grande, positivo y negativo: «Les plus grands hommes y ont échoué; même les plus heureux ont conduit leurs nations à la ruine, Charles Quint, Louis XIV, Napoléon, Metternich, Bismarck, durée moyenne: quarante ans. Point d'exception» (*OE.*, II, 929, 1927).

En el soneto *César*, mucho más que en los dos precedentes, *La Marche impériale* y *Retour des Conquistadors*, la ambigüedad simbólica y simbolista empieza a ser notable, fecunda el poema al constituir un mundo misterioso difícil de descodificar unilateralmente, suficientemente atractivo para inspirar a traductores como el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, valeryano incondicional:

> «César, tranquilo César, el pie sobre las cosas
> Los puños en la barba, el duro ojo poblado
> De águilas y combates; del poniente incendiado...»[11].

Y el colombiano Andrés Holguín:

> «César, sereno César, en todo lo existente
> de pie, barba en el puño y el ojo constelado
> De águilas y combates, que el ocaso ha incendiado»[12].

3. «La Jeune Parque» y San Juan de la Cruz

«L'avenir est au mysticisme, seule dernière chance de se mettre à part» (IV, 49, 1906). San Juan de la Cruz juega un papel diferente,

---

[11] Jorge Carrera Andrade, trad., *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas*, de Paul Valéry (Caracas, Ed. Destino, 1945), 7.

[12] Andrés Holguín, *Poesía francesa (Antología)* (Madrid, Guadarrama, 1954), 411.

poético, genético, en el Paul Valéry poeta, al de los otros místicos españoles: Lulio ofrece la esperanza de una máquina unificadora para organizar todo tipo de pensamiento; San Ignacio, una pauta para domar el yo y una línea de conducta estoica en la vida; y Santa Teresa, como veremos, al principio y al final de la carrera literaria y artística de Valéry es una ilustración de los castillos del alma, de la construcción interior de uno mismo. San Juan es el cristalizador, el disparador de la vuelta a la poesía, regeneración que se plasma en el largo poema de *La Jeune Parque* (1917). San Juan es el español a quien más debe Paul Valéry, una manera de encontrar «l'introuvable origine» [13], la nada que es el todo como el poeta francés parecía saberlo [14].

El texto más conocido de Paul Valéry sobre San Juan de la Cruz, *Cantiques Spirituels* (1941), puede considerarse como un modo de saldar sus deudas, pero confiesa sin confesar: «J'en ai fait, il y a bien trente ans la découverte» (*OE.*, I, 445) a través de la traducción del R. P. Cyprien de la Nativité, carmelita descalzo. «Ces vers lus et relus, j'eus la curiosité de regarder à l'espagnol» (*OE.*, I, 450). Este reconocimiento tardío de Valéry ha inducido a varios investigadores a una confusión de fechas, porque 1911 (o incluso 1909) significaría una segunda lectura, esencial, pero después de un primerísimo contacto, que Levaillant sitúa ya en 1891 [15], como en el caso de San Ignacio, en relación con el proyectado y nonato *Chorus mysticus* o *Carmen mysticum*. Existirían, por consiguiente, dos olas de interés de Valéry hacia San Juan, la de la adolescencia mística y la definitiva del hacedor de poesía al pasar de la virtualidad al acto, como le ocurrió a Rainer Maria Rilke al reencontrar en Paul Valéry su extinguida inspiración, lo que, a dife-

[13] Micheline Tison-Braun, *L'introuvable origine* (Ginebra, Droz, 1981), 120.

[14] Jean Guitton, *Inauguration de l'Université Paul Valéry. Discours prononcé à Montpellier le 16 octobre 1971* (París, Firmin Didot, 1971).

[15] Jean Levaillant, «Genèse...», 53. En oposición equivocada al profesor Levaillant, Helmut Hatzfeld afirma que «fue ya en un momento muy avanzado de su vida... cuando Paul Valéry... descubrió las obras de San Juan de la Cruz». Cf. Helmut Hatzfeld, «Paul Valéry descubre a San Juan de la Cruz», *Estudios Literarios sobre Mística Española* (Madrid, Gredos, 1968), 324.

rencia del francés con San Juan, el austriaco proclamó siempre. En el caso de Valéry, hay que buscar y escuchar a los maestros secretos.

Paul Valéry se dio rápidamente cuenta de que el lenguaje de su siglo era científico, pero seguía conservando cierta esperanza en la vitalidad del lenguaje musical y de la mística. San Juan tenía sobre Valéry la ventaja de un estado primaveral de su lengua frente al estado exangüe de la cultura francesa —«une toute dernière rose occidentale» (*OE.*, I, 89, 1899)— antes de la victoria de Verdún, estrictamente contemporánea de *La Jeune Parque*. De estos momentos distintos del material poético va a salir el choque vitamínico y de rejuvenecimiento del poeta francés a través de una evidente «similitud metodológica»[16], pretendiendo los dos «créer donc l'espèce de silence à laquelle répond le *beau*» (*OE.*, I, 1449, 1928), «silence non fait de rien mais bien de tout» (XXIII, 205, 1940), forma de consentir al silencio una dimensión estética primordial: «Limite. Silence... Tout ceci est une espèce de mystique» (IX, 321, 1922). Una vez más, lo que no se dice, lo que se calla, se revela superior al decir literal y llano porque «le silence parle» (XVII, 328, 1934). La imaginación simbolista de Valéry, como la mística de San Juan, practica una teoría de silencio parcial, de analogía indirecta que determina la inspiración mediante connotaciones mudas, un modo especial de conocimiento intuitivo, una especie de «retórica del silencio»[17].

---

[16] Ana Cabrera López, «San Juan de la Cruz y Paul Valéry», *Universidad de La Habana*, 142-147 (enero-diciembre de 1960), 31. Cf. también Pierre Darmangeat, *Trois poèmes majeurs de Saint Jean de la Croix* (París, Poètes de France, 1947), 29-31, 36-37.

[17] Amparo Amorós, «La retórica del silencio», *Cuadernos del Norte*, 16 (nov.-dic. de 1982), 18-27; Kenneth N. Douglas, «Speech after long silence», *The French Review*, XX, 3 (January 1947), 203-209; José Ángel Valente, «La hermenéutica y la cortedad del decir», *Amaru*, 9 (marzo de 1969), 77-80; Ned Bastet, «The Turning Point», fotocopia de la Conferencia inédita dada en el coloquio «Paul Valéry. Le domaine autobiographique du moi», University of Cambridge, sept. de 1987, 15. Ned Bastet nos sugiere en San Juan una tercera fuente hispánica posible, después de Cervantes y Gracián, de la teoría del secreto valeryano.

El frescor, el sabor, la impresión de comienzo, la osadía extraña, la libertad extraordinaria, sobre todo para un poeta francés acostumbrado a reglas inmutables, están transmitidos virginalmente por San Juan en su «noche oscura» de la prisión de Toledo que será transportada por Valéry en su «nuit de travail», «nuit de puissance», «nuit bâtie», «nuit de mille naissances», la noche del paso de la inconsciencia antes de la toma de conciencia, «en par de los levantes de la aurora», que Valéry traduce casi literalmente, «Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore». El *Cántico Espiritual* es una autobiografía espiritual y mística de la misma manera que *La Jeune Parque* es una autobiografía intelectual y psicológica.

El refinamiento musical que descubre Gerardo Diego[18] en San Juan nos lleva a la sofisticación musical de las influencias de Gluck y de Wagner sobre la composición y la arquitectura de *La Joven Parca.* Las cinco condiciones del ave solitaria sanjuanista podrían definir una tipología a lo *Teste*, que quería igualarse al 0 absoluto, la nada de San Juan, y Paul Gifford[19] no es el único en pensar que el «infini esthétique» de Paul Valéry no es otra cosa que un calco del infinito místico del poeta santo español, angustia y delicias incansablemente recomenzadas. La Parca joven del poema valeryano coincide con la Esposa del *Cántico Espiritual*, el alma de San Juan convirtiéndose en la conciencia de Paul Valéry, dos encarnaciones femeninas, o más bien cuatro, ambiguas. Y ahora, para adaptarnos a la forma interrogativa de los dos poetas, ¿quién desmentirá la transplantación por Valéry del principio del *Cántico Espiritual*?, «¿A dónde te escondiste/amado, y me dejaste con gemido?», a la entrada en escena de *La Joven Parca*: «Qui pleure là... à cette heure/Seule...», porque de drama lírico se trata en los dos casos? «Gemido» corresponde a las lágrimas de la Parca; «à cette heure» traduce «A dónde», tomando el espacio el lugar del tiempo, pero sabemos que se confunden; «escondiste» y «dejaste» son paralelos a «Seule».

[18] Gerardo Diego, *Crítica y Poesía* (Madrid, Júcar, 1982), 47-72.

[19] Paul Gifford, *Paul Valéry: Le Dialogue des choses divines* (París, Corti, 1989), 22, 139-40, 145-46, 149-151, 283-87, 293-300, 310-11, 329, 339.

Sin buscar más lejos, «... con ansias/salí sin ser notada» de la *Noche Oscura* se convierte en «... tremblante, ayant quitté / Ma couche». Nos encontraríamos, entonces, en el caso de Valéry, frente a un San Juan a lo profano[20]. El cuerpo castigado del Santo carmelita no parece quitarle nada a la felicidad y a la fuerza de su alma, mientras el cuerpo pagano de *La Joven Parca* no sabe evitar a su alma muerta una bajada al infierno de la angustia egotista. El alma contemplativa y afectiva de San Juan, su oración de recogimiento, el éxtasis que suspende la voluntad y el juicio, en ofrenda a una Idea superior, satisface un lado de Valéry que encuentra, al otro extremo, en San Ignacio, al héroe intelectual, que tensa su voluntad, el militar y el militante que inspiraron la doma de «Gladiator». Sin negar la belleza extrema de los frutos místicos y su sabor incomparable, *L'Ange* de Paul Valéry está condenado a no saber ni comprender si San Juan está alucinado, hechizado, o simplemente verídico, auténtico *Übermensch* nietzscheano, o, todavía más cuestionable, una prueba de que Dios existe. En cualquier caso, el místico español permanece como interlocutor secreto de toda la vida de un Valéry jamás apaciguado[21]. Es difícil de evitar pensar en San Juan cuando

[20] W. T. E. Kennett, «Paul Valéry and the Dark Night of the Soul», *University of Toronto Quarterly*, XXXIII, 2 (January 1964), 178-199.

[21] He aquí unos botones de muestra de la presencia juancruciana en la obra valeryana: hablando de la obra mística de Huysmans *Durtal*, alude a «une nuit bâtie» (*OE.*, I, 751, 1898); escribe a Gide el 13 de julio de 1906 sobre «la musique muette» (*OE.*, II, 1573); en *Note et Digression* invoca la «nuit complète, nuit très avide, nuit secrètement organisée» (*OE.*, I, 1224, 1919); también encontramos en *Rhumbs* (*OE.*, II, 601, 1925) el «silence sonore» y en los *Cahiers* «un chant silencieux» (XIII, 198, 1928); en el melodrama *Amphion*, el coro de las musas celebra «la parfaite nuit» (*OE.*, I, 171, 1931) y Valéry recuerda «des nuits obscures» en su *Première leçon du Cours de Poétique* (*OE.*, I, 171, 1355, 1937) así como «la nuit obscure» en su *Odelette nocturne* publicada póstuma (*OE.*, I, 1700, 1959). En el manuscrito del proyecto inédito (1917) «Ovide chez les Scythes», a punto de ser publicado, Paul Valéry junta las «nuits obscures» con «la pensée créatrice». Expresiones todas que son meras traducciones de la «noche oscura» y «la música callada, la soledad sonora» de San Juan. También algunas antítesis de Monsieur Teste se identifican claramente con el estilo del místico español: « Ce que je vois m'aveugle. Ce que j'entends m'assourdit. Ce en quoi je sais, cela me rend ignorant. J'ignore en tant et pour autant que je sais» (*OE.*,

el autor de *La Jeune Parque* confía: «L'action d'une littérature étrangère, ou de la pensée étrangére, sur quelqu'un, s'exerce soit par la lecture des traductions, soit par la lecture de textes originaux... soit par voie d'échanges oraux et de relations personnelles... Il arrive que l'on voie une connaissance médiocre et superficielle engendrer de grands effets»[22]. Lo que en el caso de San Juan era pureza estético-mística del alma, se traduce en Valéry en pureza estético-filosófica del intelecto: «the last point» y «l'extrême nord humain» valeryanos se corresponden con el «muro» místico del poeta español.

4. Valéry y el teatro de Calderón

Paul Valéry tiene dieciséis años cuando, en el encabezamiento de una carta, pone la firma de Calderón detrás del texto traducido «Pardonnez les fautes de l'auteur»[23]. Aunque insiste en 1910 y 1925 en su rechazo de la novela y del drama (IV, 364 y *OE.*, II, 38), por demasiado «rudimentarios»[24], la presencia de Calderón es indudable a lo

II, 38, 1925). «Îles» («Las ínsulas extrañas» de San Juan) fue uno de los títulos posibles de *La Joven Parca*.

Según Miguelina Soifer, «interpretando los poemas de Valéry a partir de la expresión mística, muchas interrogaciones de la crítica podrán desaparecer». Cf. su libro *La expresión místico-poética: Valéry y San Juan de la Cruz* (Curitiba, Ed. Universidade Federal do Paraná, 1983), 93. Recordemos también que el libro francés más conocido sobre el poeta místico español *Saint Jean de la Croix et le Problème de l'Expérience mystique* (París, Félix Alcan, 1924) fue escrito por un amigo de Valéry, Jean Baruzi. Cf. además Monique Allain-Castrillo, «Musique tacite, Solitude sonore: Valéry et Saint Jean de la Croix», *Paul Valéry; Musique, Mystique, Mathématique* (Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993), 267-275.

[22] Esta cita figura en *Petits Textes*, bajo la sigla VAL 74-Nº 19.078 de los *Papiers Paul Valéry* de la Bibliothèque Nationale de París, Section des Manuscrits.

[23] Paul Valéry-Gustave Fourment, *Correspondance...*, 48. Carta del [9 o 10] de septiembre de 1887.

[24] Según Claude Roy, «M. Teste trouve *grossiers* les éclats des grandes scènes de théâtre, et reproche un grain de "sottise" à Calderón, Shakespeare...» en «Le spectateur intéressé», *La Nouvelle Revue Française*, 115 (1 Juillet 1962), 114.

largo de la carrera literaria de Valéry. Que sea en los años 20, 30 o 40, «L'homme... s'éléve... par ses... songes» (*OE.*, I, 1001, 1922), «L'homme vit et... ne voit que ce qu'il songe» (*OE.*, II, 1303, 1926), «Quand je pense, je rêve» (*OE.*, II, 880, 1941). La fórmula «sur le théâtre du monde» (*OE.*, II, 1060, 1937) vuelve repetidas veces y el «Hippogriffe», violento o no, antes de pertenecer a Paul Valéry y a la mujer de *M. Teste* (*OE.*, II, 1434, 1925) perteneció al Calderón de *La vida es sueño*, como la parodia valeryana «la mort n'est pas un conte» (I, 184, 1897). En 1912, en el tomo IV de sus *Cahiers* (pág. 734), nuestro poeta piensa ya que «toute la création n'est qu'un léger défaut dans la pureté du néant» que pondría en verso en *Ébauche d'un serpent* (*OE.*, I, 139, 1921), «Que l'univers n'est qu'un défaut/Dans la pureté du Non être!», traducción casi textual de la famosa frase de Segismundo, «Pues el delito mayor/Del hombre es haber nacido», y Valéry no duda del delito de nacer, cuando el médico de *L'Idée fixe* responde así a su pregunta: «Morts de quoi?—D'être nés...» (*OE.*, II, 227, 1932). Benjamín Jarnés, en sus *Rúbricas*[25], liga muy oportunamente la idea de pureza valeryana con la calderoniana del delito de nacer, que es también la que Paul Valéry confiesa, «la faute» de nacer a la escritura (*OE.*, II, 16, 1896), cuando la pureza es cualidad no nacida, no escrita, esa virginidad imposible, pero requerida por los demás, de acuerdo con la declaración de Mefistófeles en *Mon Faust*: «Vous savez qu'il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas» (*OE.*, II, 369, 1940).

Por su parte, Mathilde Pomès, traductora al francés de los Autos sacramentales de Calderón y primera mujer profesora agregada de español (1914), confirma esta predilección de Valéry, al cual llevaba, en su bolso, una pequeña edición de los Autos calderonianos, para comentar con él las indicaciones escénicas de *La vida es sueño*[26], puesta en escena barroca que se reconoce en la adjetivación monumental del melodrama valeryano *Sémiramis* (1934). Al final, la hija del aire valeryana

---

[25] Benjamín Jarnés, *Rúbricas* (Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931), 132.

[26] Mathilde Pomès, «Paul Valéry y España», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 339 (julio-septiembre de 1950), 262.

vuelve al éter y se esfuma. En 1930, en el tomo XIV de los *Cahiers* (pág. 640), figura una lista muy significativa donde destaca el nombre de Calderón, justo cuando Valéry se interesaba por la figura de Goethe, que consideraba *La Hija del Aire* como la mejor obra del genial madrileño, prototipo de teatro poético.

De los múltiples Narcisos de Valéry, el más calderoniano parece ser el de la *Cantate du Narcisse* (1939), dramatización del desengaño; podríamos incluso decir en este caso que Calderón es más valeryano que Valéry calderoniano[27]. Narciso, niño único y mimado, educado en el miedo de todo, se «prefiere» a los demás como el poeta. Nos encontramos delante de un drama ontológico y psico-fisiológico, de carácter freudiano y de una intelectualidad deshumanizada. Diríamos que *Eco y Narciso*, conflicto de apariencia y representación, incomodidad del hombre en la sociedad y subjetividad deformadora de la visión del mundo, es una tragicomedia valeryana «avant la lettre», inquietante, casi esperpéntica, que nos atañe tanto como al hombre del barroco.

Pero el caso más interesante de intertextualidad entre Calderón y Valéry es el del *Mágico prodigioso* con *Mon Faust* (1940), a través de Goethe, como ocurrió probablemente entre *La Hija del Aire* y la *Sémiramis* del francés. Es difícil encontrar una situación teatral nueva que no haya sido ya tratada, salvo el desarrollo científico contemporáneo, en el teatro del Siglo de Oro. Como decía Saint-Evremond, los españoles tenían más inventiva que los franceses. Paul Valéry asimila todos los elementos calderonianos, pero con dosificación diferente: un poco de amor y más «Éros énergumène», un Diablo pero disminuido y «suranné» como Don Quijote, e incluso unos diablillos que actúan de «graciosos» o ángeles laicos, en una mezcla de géneros tan poco francesa —hasta el punto de desaparecer de todas las escenificaciones que he presenciado—, un pesimismo radical de fondo y un preciosismo a la vez barroco y valeryano. Erich von Richthofen, raro ejemplo de hispa-

[27] Raymond Trousson, *Thèmes et mythes* (Bruselas, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1981), 37.

nista valerysta[28], conecta el tema del demonio incapaz de acabar con la virtud de *Mon Faust* (y de Lust) con la visión de los españoles Mira de Amescua y Calderón de la Barca. En *Le Solitaire*, última parte del esbozo de *Mon Faust*, el héroe, en compañía de Mefistófeles, llegará al punto más elevado de la tierra, cansado por la ascensión, otro recuerdo del *Mágico prodigioso* según Richthofen.

En sus *Visages de Faust au XXe siècle*, André Dabezies[29] se pregunta qué ocasión y estímulo habían sugerido a Valéry interesarse por Fausto. Respondemos, Calderón. Valéry no confiesa nunca el origen y la génesis de sus obras, en su propio campo, la literatura. Borra a San Juan o a Calderón y prefiere confesar sus deudas con los músicos, Gluck o Wagner. Los *Cahiers* pueden considerarse, en cierto modo, como una empresa fáustica, «prodigiosa», el Libro que dice la verdad. En su *Discours en l'honneur de Goethe* (1932), Valéry hispaniza al gran alemán al convertirlo en un Don Juan del espíritu. Ya en nuestros días, Didier Souiller, a través de la ironía, restablece los paralelismos entre los Faustos de Marlowe, Calderón, Goethe y Valéry, que laiciza e intelectualiza una mística sin Dios, desde un Fausto trágico hasta un Fausto irónico[30]. Sólo el Fausto de Valéry escapa del demonio, desde un Mefistófeles temible hasta uno impotente, al punto de resultar dominado por el hombre. Nos encontramos delante de una parodia, pero permanece la tristeza de haber nacido, porque el diablo existe en el hombre mismo y nos condenamos solos, por nuestros propios medios, sin necesidad de intervención diabólica. En Calderón está Dios; para Valéry «il y a Moi».

---

[28] Erich von Richthofen, *Commentaire sur «Mon Faust» de Paul Valéry* (París, Presses Universitaires de France, 1961), 93 y 102.

[29] André Dabezies, *Visages de Faust au XXe Siècle* (París, Presses Universitaires de France: 1967), 321-60.

[30] Didier Souiller, «L'ironie dans le mythe de Faust: Marlowe, Calderón, Goethe et Valéry», *Analyse et Réflexions sur Goethe: le Second Faust* (París, Éd. Marketing, 1990), 25-39.

Capítulo IV

«MUJERES» DE VALÉRY

Desde la *Carmen* de Mérimée y de Bizet, la mujer morena y fatal es española. Valéry critica a Manet por su uso de la españolada de pandereta y castañuelas, y practicando un feminismo bastante poco corriente en su época «decadentista» y a pesar de unas reflexiones misóginas fin de siglo sobre la estulticia de la mujer, el poeta de Sète ha preferido siempre la hispanidad seria de las mujeres con talento e incluso genio, artistas e intelectuales, heroínas literarias o musicales, modelos de los pintores más nobles, reinas, santas, premios Nobel, con la excepción de Mme. de R(ovira), la bella catalana —aparición tan decisiva como la criolla andaluza de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert— que fue una de las causas del rigor intelectual del todo o nada, de la toma de conciencia de la oposición entre vida y espíritu, entre el «Je puis» y el «Je suis» (XXII, 410, 1939), «Tantôt je pense et tantôt je suis» (*OE.*, I, 916, 1938).

En la página 258 del volumen XXIV de los *Cahiers* (1941), resalta un título «Mujeres», así tal cual, en español. Valéry alude a más de una docena de tipos de mujeres hispánicas, la mayoría contemporáneas, como el primer amor y en parte causa de la crisis de 1892, Mme. de R(ovira), las hijas de José María de Heredia (1894-1896), la bailaora Lola de Valencia, pintada por Manet (1932), la bailarina de flamenco La Argentina (1936), Victoria Ocampo (1939), Gabriela Mistral

(1945), la hispanista Mathilde Pomès; una puramente histórica, Isabel La Católica (Gran Cruz en 1932, Collar en 1935); otra puramente ficticia, *La Gitanilla* de *Las Novelas Ejemplares* de Cervantes (1888); *Sémiramis* (1934), posiblemente calderoniana, las amantes de Lope de Vega (1935), *Santa Ágata*, nacionalizada a través de Zurbarán del Museo Fabre de Montpellier (1892), el Doctor de la Iglesia Santa Teresa de Ávila, al principio y al final de su carrera literaria, así como la Duquesa de Alba de Goya, en *Maja vestida* y en *Maja desnuda* (Ginebra 1939), que son una mezcla de heroínas reales aureoladas de literatura, de música y de pintura. Estas «Mujeres» hispánicas tienen un papel importante en la obra publicada o inédita, en la vida literaria o simplemente cotidiana de Paul Valéry.

1. Mujeres soñadas: Mme. de R., La Gitanilla y Santa Ágata

Ni Valéry ni nosotros sabemos gran cosa de la hermosa catalana, la misteriosa Mme. de R., sino que envenenó una buena parte de su juventud, pero fecundó su vocación literaria, convirtiéndose en un instrumento eficaz de pensamiento durante cincuenta años de su vida. La voluntad de poesía será superior a la enfermedad de amor y la *Gitanilla* de Cervantes ganará la batalla contra la bella desconocida. Preciosa, baila y canta a la vez. Ni el sol ni el aire libre atacan su tez, que permanece blanca y transparente como la poesía queda pura. Y la ley de su voluntad, la de la poesía, es la más fuerte de todas. *La Gitanilla*, que Valéry llama la «Gitane» en su pequeño cuaderno negro de 1888, no llega a ser una mujer-libro, pero sí una mujer-texto, de realidad y de ficción, como lo será la *Santa Ágata* de Zurbarán[1], idealizadas y puestas en escena las dos, *La Gitanilla* como comedia musical, la Santa como teatro

[1] Noël Audet, «Valéry et le poème en prose» (Thèse pour le Doctorat d'Université, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1965), 101 y 191.

contrarreformista, en una sociedad inquisitorial donde la censura vigilaba la ejemplaridad de textos e imágenes. Arte español a lo divino frente al «troppo» humano italiano. Santa Ágata, señorita de buena familia, desfila en la procesión del Corpus Christi de Sevilla, pero de una manera ambigua porque participa del desnudo por «les seins coupés par le bourreau —les seins inutiles qui se fanent... les seins, les doux seins, faits à l'image de la terre» (*OE.*, II, 1289, 1891), y del arte barroco más sofisticado por las telas en las que está sumida. La suntuosidad del vestido dulcifica el discurso del cuerpo martirizado, estado extremo puesto en escena por el atavío rebuscado, entre dicho y no dicho, a través de una máscara que revela, un filtro que desenmascara. La censura religiosa desencadena una erotización aumentada en el caso de Santa Ágata por la presencia de los pechos desnudos, cortados, reposando en la bandeja. Vestido o desnudo, como en las Majas de Goya, que Valéry nos dice no apreciar en ninguno de los dos casos, el cuerpo resulta ser un texto legible y leído según el sociólogo Bourdieu. Mujer herida, mutilada ritualmente, castrada de sus senos místicos que adquieren una entidad autónoma. A través de la paradoja valeryana de la presencia/ausencia, los senos de Santa Ágata están más presentes en el cuadro de Zurbarán de su ausencia en el corpiño de la Santa[2].

2. Mujeres beneficiosas: La Argentina y Victoria Ocampo

En la atmósfera mental de la crisis del 92, una especie de irrealidad nimba a Mme. de R(ovira), mujer/vocación, la Gitanilla, texto/poesía, y la mártir, cuadro/poema en prosa, pero las dos argentinas que son Antonia Mercé, por azar de nacimiento, y Victoria Ocampo, por nacionalidad auténtica, aunque no son las rivales que representan Gabriela

---

[2] Gaston Poulain, *Paul Valéry...* 21. Según Poulain, Valéry gustaba de volver a contemplar el cuadro favorito de su adolescencia: «J'ai écrit sur ce Zurbarán, dont j'aime la sérénité, un article, vers 1890».

Mistral (Premio Nobel, lo que Valéry no fue) y Santa Teresa (escritora, pero también activista de genio, lo que Valéry no fue tampoco), no sufren ni molestan por su belleza, que asumen al convertirse en profesionales de la danza y del periodismo. Contemporáneas las dos del poeta, la bailarina representa más bien una presencia/ausencia agradable y la intelectual una ausencia/presencia útil. La primera está en el origen de un texto nietzscheano de Valéry, la segunda es la protagonista de un intercambio de cartas, publicadas por ella, cuando la muerte del poeta, en *Sur*, su revista de Buenos Aires.

Más que los dibujos de la danza de los *Cahiers* de 1923 (IX, 374), o que el flamenco organizado por el Doctor Marañón en 1933 (XVI, 360), el texto valeryano que mejor evoca el baile español es el ballet de la Gran Medusa, la bailarina «absolue», «qui par saccades ondulatoires de son flot de jupes festonnées, qu'elle trousse et retrousse, avec une étrange et impudique insistance, se transforme en songe d'Éros; et, tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose...» (*OE.*, II, 1173, 1936). En *La Philosophie de la Danse* de 1936 (*OE.*, I, 1395), vuelve a preguntar Valéry: «Qu'est-ce donc que la danse?», que había preguntado ya Sócrates en el diálogo *L'Âme et la Danse* de 1921. Nietzsche en *Zarathustra*, con su volatín gracianesco, hermano mayor de la bailarina española de Valéry, ha sacralizado la danza, antes que Mallarmé, y la ha convertido en «très vénérable» (*OE.*, I, 1391, 1936). La Argentina, sensibilidad e inteligencia, ilustra magistralmente la primera ley de la danza nietzscheana y valeryana, de no separar el cuerpo del espíritu.

El recital[3] que dieron Paul Valéry y La Argentina tuvo lugar el 5 de marzo de 1936. La Argentina murió el 18 de julio de 1936, día del levantamiento franquista, cuatro meses y medio más tarde:

---

[3] En la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de París, *Fonds Valéry*, y bajo las siglas VRY Pr 142 in 8° y VRY Ms 647.4, se encuentra el texto del poeta «La Danse, conférence de M. Paul Valéry», *Conferencia* XXII (1 Novembre 1936), 511 y 521, que incluye una foto de Paul Valéry, 8 clichés de La Argentina, un recuerdo de Gérard d'Houville (la hija del poeta José María de Heredia), dos páginas de una partitura de Granados y dos pequeños comentarios al principio y al final del texto de Paul Va-

> Vous savez quels prodiges de compréhension et d'invention cette grande artiste a créés, ce qu'elle a fait de la danse espagnole... Je pense qu'elle a obtenu ce magnifique résultat, puisqu'il s'agissait de sauver une forme d'art et d'en régénérer la noblesse et la puissance légitime par une analyse infiniment déliée des ressources de ce type d'art, et des siennes propres. Voilà qui me touche et qui m'intéresse passionnément (*OE.*, I, 1403, 1936).

La Argentina se niega a crear un ballet sobre el *Bolero* de Ravel, que considera un producto bastardo, impuro. En su baile, todo está estudiado, previsto, determinado, afinado, para obtener exactamente el efecto buscado. Alcanza el ideal valerysta de pureza y de control del entusiasmo, así como la definición poética de belleza exigente, de retención inteligente y de soledad descrita en *La Gitanilla*. Paul Valéry fue presidente de honor de la Asociación Universal de Amigos de La Argentina[4].

En el polo opuesto de la bailarina española, la vasca flamenca. Entre el pie de Cenicienta de La Argentina y el porte imperial de la Walkyria Ocampo (que lleva el nombre tan hermoso de Victoria para el Valéry abrumado por la derrota del 40) se insinúa el pie del autor de *Mon Faust*, bajo la forma de huellas dibujadas y enviadas por el poeta a la dama argentina, gracias a las cuales Victoria Ocampo podrá mandar a Paul Valéry unos zapatos imprescindibles: «Ce sont mes deux pieds qui volent vers vous... Ils osent vous implorer. Ici, impossible de se chausser... cette chose ridicule!... en m'excusant de cette affaire de pieds anxieux». El 16 de mayo de 1943, desde París, Valéry se confiesa admirado y encantado de sus zapatos argentinos que le sientan como

léry sobre la bailarina y el pianista Luis Galve. El acto formó parte de las famosas Conferencias de la Université des Annales, Sala Gaveau en París. El programa incluía obras de Granados, Albéniz y música popular.

[4] Cf. el artículo firmado F. L. B. «Grande entre las Grandes» publicado por *El Independiente* de Madrid el 9 de noviembre de 1990 (pág. 42) y el magnífico Catálogo *Homenaje en su Centenario. Antonia Mercé «La Argentina», 1880-1980* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1990), 13.

guantes. Podría bailar pero se considera un «viejo hombre», como lo escribe en español. Texto o dibujo, los pies de Valéry están presentes en la última carta de mayo del 45, la decimotercera, dos meses antes de su muerte: «Je marche encore dans vos chaussures, sans lesquelles j'aurais dû aller en sandales de Carme. Merci de tout mon coeur! Et je ne parle pas du café et du tabac qui sont mes vices vitaux»[5]. Valéry ya no es el adolescente de las convenciones y convicciones simbolistas, sino un enfermo agotado que ha comprendido, como su Fausto, que sobrevivir ya es un milagro, el único que importa. Así lo escribe Lezama Lima en 1945: la guerra ha puesto a Valéry delante del gran problema estoico, «el cuerpo frente a la nada»[6].

Para Valéry, Victoria Ocampo había sido la «Providencia» y Gide la llamó «El Cuerno de la Abundancia» y «El Mito argentino». Antes de estar presente por los pies en su correspondencia, el autor de *El Cementerio Marino* había estado presente en espíritu y por los textos en la primera época de la revista *Sur*. Su clasicismo y su lucidez habían ayudado a corregir las tendencias neorrománticas de la literatura hispanoamericana de entonces. Su rigor intelectual fue un contrapeso a la indolencia del sur y a la industrialización salvaje del norte[7].

---

[5] Con ocasión de la muerte de Valéry, la revista *Sur* de Buenos Aires dedica un número especial (octubre de 1945) al poeta francés, en el que colaboran, entre otros, J. L. Borges, Salinas, Guillén, Alberti y donde figuran trece cartas de Paul Valéry a Victoria Ocampo. Las *citas* corresponden a las cartas n.° X del 27 de abril de 1942 (págs. 95-96), n.° XII de 16 de mayo de 1943 (pág. 100) y n.° XIII de mayo de 1945 (sin día, pág. 103). En dicho número Victoria Ocampo publica su texto «Paul Valéry, 1871-1945» (págs. 10-29) en el que le llama «Espina de Cactus» (pág. 12), reproducido en su libro *Testimonios*, Tercera Serie (Buenos Aires, Ed. Sudamérica, 1946), 113-39 y en parte solamente y en francés en *Paul Valéry vivant* (Marsella, Cahiers du Sud, 1946) bajo el título «Paul Valéry, parfait symbole de l'Europe», 89-94.

[6] José Lezama Lima, *Confluencias*... 28.

[7] Blas Matamoro, *Genio y Figura de Victoria Ocampo* (Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1986), 124-33. Puede consultarse también Laura Ayerza de Castilho y Odile Felgine, *Victoria Ocampo* (París, Criterios, 1991), con preámbulo de Ernesto Sábato.

3. Mujeres geniales: Gabriela Mistral y Santa Teresa

Los pies de Valéry, incluso durante los momentos más sombríos de la derrota y de las privaciones, «vuelan» hacia Victoria Ocampo. Por el contrario, los pies de Gabriela Mistral pisan simplemente el polvo de la tierra nutricia y materna: «cette femme chante l'enfant comme personne ne l'a fait avant elle», escribirá Paul Valéry, sintiéndola «un être parfaitement étrange, mais essentiellement vrai», como la naturaleza misma, pero estas alabanzas no impedirán que Gabriela Mistral se sintiera relegada en su gineceo por el Prefacio que Valéry compuso, contra la opinión de la gran chilena, poco tiempo antes de morir, en julio del 45, para encabezar los *Poèmes choisis* del primer Premio Nobel de la literatura sudamericana, en noviembre del mismo año[8]. Es evidente que un prólogo valeryano a una poetisa chilena de los Andes y del Valle de Los Araucanos que eligió su nombre de viento en homenaje al autor de *Mireille*, es el colmo de la ironía. Gabriela Mistral entendió tan poco a Valéry como este último podía comprenderla a ella. El poeta francés lo admite al empezar su prefacio, como si adivinara las reticencias de la escritora. Gabriela Mistral escribe a Mathilde Pomès, traductora de sus poemas, como Francis de Miomandre fue traductor de las prosas:

> ... No entiendo que se haya pedido ese prólogo a P. Valéry... No puede darse un sentido de la poesía más diverso del mío que el de ese hombre. Pero eso no es todo: ... me he burlado... de la gente nuestra que se hace dar prólogos o críticas en Europa, a base de paga... Un prólogo de Valéry me dejaría en un ridículo soberano... Por todo lo cual... le pido, le ruego, le suplico, que usted... no incluya el prólogo... Si no lo hiciera, me obligaría usted a algo muy feo: a cortar el

[8] Paul Valéry, Prefacio a *Poèmes Choisis* de Gabriela Mistral (París, Stock, 1946), 9-16. Existe traducción al castellano de este texto en la revista *Atenea* de Concepción (Chile), 269-70 (nov.-dic. de 1947), 313-322.

> prólogo de los libros uno por uno... Se trata de honradez de campesina y de mujer vieja; yo no puedo aceptarlo[9].

En vista de ello, propuso al hispanista Miomandre como prologuista. El texto de Valéry fue publicado finalmente y estamos de acuerdo con Mathilde Pomés[10], a quien le gusta más que el de Miomandre, editado subrepticiamente[11]. Valéry dice haber tenido el honor de conocerla en las reuniones del Instituto de Cooperación Intelectual, que, al revés, dejaron a Gabriela Mistral el recuerdo de un Valéry bromista, irritado por el aburrimiento de las sesiones y que había cometido la falta de español de un falso acorde gramatical, poniendo la infeliz «vaca» del poema de Unamuno en masculino[12]. Siempre le reprochará su irreverencia lingüística (y, para ella, sexista) hacia el gran poeta vasco. Valéry confiesa no haber leído nunca a Gabriela Mistral sino en traducciones y con el fin exclusivo de componer el litigioso prefacio. Manifiesta una predilección por la *Canción de la Sangre* místico-fisiológica de «La Conteuse du Monde» y concluye subrayando la importancia de su obra por estar escrita en español, uno de los idiomas más creadores de una vieja Europa que está amenazada de desaparición.

Una de las cosas que podrían desaparecer con la muerte del espíritu europeo sería la mística española de Santa Teresa de Ávila, en la que había «mis le nez» (*OE.*, I, 855, 1921) antes de descubrir a Edgar Poe. El castillo del alma de Santa Teresa —«châteaux mystiques» (*OE.*, I, 759, 1927)— es muy valeryano, de diamante y cristal, fortaleza que se parece a las murallas de Ávila, según Unamuno, aunque la imagen sea muy antigua. Entre 1500 y 1700, España resulta ser para los franceses un país extraño y superior. Como el funámbulo de *Zarathustra* y La

---

[9] Augusto Iglesias, *Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile* (Santiago, Ed. Universitaria, 1949), 392-394. Carta sin fecha.

[10] Mathilde Pomès, *Gabriela Mistral* (París, Seghers, 1963), 38.

[11] Según Augusto Iglesias, *Gabriela Mistral*... 398. El libro incluye la traducción al castellano del Prefacio de Miomandre en páginas 395 a 398.

[12] Mathilde Pomès, *Gabriela Mistral*... 53-56.

Argentina de *La Philosophie de la Danse*, Santa Teresa está bailando en la cuerda floja, como el volatín de Gracián sobre el hilo de araña de la vida, entre visiones, apariciones, raptos, éxtasis, voces, levitaciones, arrebatos, por un lado, y del otro, histeria, epilepsia, tuberculosis, avitaminosis, virus, fiebres palúdicas, meningitis, donde no podemos delimitar, en el trance místico, el alma del cuerpo y la materia del espíritu, en nuestra doble naturaleza que angustiaba tanto al poeta de *El Cementerio Marino*. Noviazgo espiritual, boda mística, transverberación, rayos de leche del pecho de Dios, beso de la boca de Cristo son los símbolos del rechazo de la abstracción y de la necesidad de recurrir a elementos sensibles. Dos veces mujer porque es Dios quien le hace la corte y necesita de intermediarios masculinos para llegar hasta Él, han querido ponerla en la clínica y en el empíreo [13], olvidando que la mística, en el Siglo de Oro español, es una vivencia para muchos. Como Paul Valéry, Santa Teresa hace del «tenemos cuerpo» su razón de Estado, la piedra angular de su razonamiento.

Presente desde las primeras lecturas de nuestro poeta, aludida en algunos poemas o ensayos y por vecindad de fórmulas, Santa Teresa hace una reaparición obstinada en el Proyecto de *Préface pour Sainte Thérèse d'Avila*, dictado por Valéry mismo a las 18 h. 20 precisas del 29 de abril de 1945, a la princesa Héléne Schakhowskoy, amiga de Mme. Anne Quellenec, quien en una entrevista de noviembre de 1982 me comentó que Paul Valéry había preparado dicho Prefacio para el tomo 15 de la Colección de Mujeres Bibliófilas, «Les 101», el *Cántico* de Salomón, seguido de los *Comentarios* de Santa Teresa. Según parece, Madame Valéry, mujer del poeta y católica convencida y piadosa, había impedido esta publicación que presentaba una Santa demasiado sensual, una «grande coucheuse» como solía nombrarla Paul Valéry, con admiración y falta de respeto ateas. Por fin, el 8 de enero de 1984, en casa de Mme. Quellenec y en presencia del hijo mayor del poeta,

[13] Américo Castro, *Teresa La Santa y otros ensayos* (Madrid, Alianza, 1982), 37, 59, 60, 66, 74, 77.

Claude Valéry, pude disfrutar del texto inédito de la tentativa valeryana:

> Glissement
> No man's land
> Région intermédiaire des plus sensibles, dangereuse peut-être à explorer, où bien des risques sont à craindre qui se trouvent entre des royaumes de ce qu'on nomme la foi et de ce qu'on appelle l'amour. Oserai-je tenter une analyse des relations ambiguës que l'on peut entrevoir dans cette zône, sans limites déterminées, où viennent se fondre ou se confondre les racines les plus intimes de la sensibilité;
>
> Peut-être suffirait-il de pousser assez avant une réflexion sur l'amour à partir de sa nature organique et instinctive, de développer sans haine ni crainte des puissances de la chair, les prolongements de son empire, d'observer dans les cas extrêmes —les seuls qui nous intéressent— comme il pénètre toute la substance de l'individu, son esprit, et toute sa nature affective, quand il constitue une idole, une personne déterminée à laquelle il abandonne tout le gouvernement de sa vie psychique et organique...
>
> Mais ce qu'on nomme la foi, si je me risque à considérer ce que j'imagine sous ce nom, n'est-elle pas aussi dans ses états les plus marquês, une formation dans les profondeurs de l'être qui a pour conséquences de donner des valeurs de réalité que nulle expérience ne peut ni créer ni abolir à des images, à des notions transmises.
>
> Cependant il faut remarquer, remarque essentielle, que la foi, à la différence de l'amour, ne procède pas dans son origine d'une puissance physiologique organisée.
>
> On pourrait dire peut-être: la foi est la force de faire le vrai.

Después de transcribir estas líneas inéditas, quisiera subrayar el estrecho parentesco entre el «para siempre, siempre» de la infancia de la Santa y el «ya de una vez» de su edad adulta con el «une fois pour toutes» de Paul Valéry. De la misma manera, los tres últimos versos del poema *Palme* (*OE.,* I, 156, 1919):

Pareille à celui qui pense
Et dont l'âme se dépense
A s'accroître de ses dons!

podría ser una adaptación de la *Profesión de Isabel de los Ángeles* de Santa Teresa:

Mi honra el abatimiento
Y mi palma padecer
En las menguas mi crecer
Y en menoscabos mi aumento.

Las líneas inéditas del Proyecto de *Préface pour Sainte Thérèse d'Avila* fueron dictadas unos tres meses antes de la muerte del poeta y son, al parecer, las últimas que escribió sobre una mujer hispánica. Paul Valéry ha aprehendido *La Gitanilla* de Cervantes y la *Santa Ágata* de Zurbarán, como textos literario y pictórico, virginidad descrita y pintada en una lengua y una cultura vírgenes para él, búsqueda doblemente pura. Tan fuerte es esta relación pureza/obra que la aparición de la primera mujer real, la bella catalana Mme. de Rovira, le hundió en el desconcierto más total, como si el descubrimiento de su propio cuerpo le hubiera alejado de la pureza exigida por la creación original. Si todos los libros posibles se resumen en Mallarmé y todas las mujeres no son vírgenes puras, ¿cómo obrar? Reescribir un libro ya escrito implica reescribir la página ya ennegrecida por otra tinta, no blanca, impura. La crisis de 1892 inscribió una parte de sus raíces en el juego textual de la presencia/ausencia de tres cuerpos de mujeres hispánicas. Las dos argentinas a su vez habían nutrido el espíritu y el cuerpo de Paul Valéry: la bailarina al relanzar la obra en un momento oportuno, y la periodista, vestal vigilante de las necesidades y los placeres del cuerpo (comida, tabaco, zapatos), al liberar así los órganos nobles, el cerebro muy en particular. Si el león es cordero digerido, el Valéry de la edad madura es en parte hispanidad digerida. Perspectiva atrayente de la relación de un Valéry envejecido pero en plena posesión de sus medios intelectuales con el fenómeno de la escritura femenina a su nivel más alto: la

poetisa chilena que sube a la cima del Premio Nobel y la santa castellana que escribe a Dios a través de su cuerpo no son pálidas Eurídices desaparecidas en el silencio y la oscuridad y dejando a Orfeo su lira exclusiva y su canto masculino, pero, tal la poetisa norteamericana Alta, proclaman «I stand my own pain / and sing my own song»[14].

[14] Monique Allain-Castrillo, «Corps de femmes: Présence / Absence hispanique chez Paul Valéry», *Bulletin des Études Valéryennes*, 67 (Nov. 1994), 175-196.

Capítulo V

MITOS HISPÁNICOS EN VALÉRY

De una manera parecida a las «Mujeres» (XXIV, 258, 1941), los «Hombres» (XXVIII, 37, 1944) tienen derecho, en Paul Valéry, al mismo tratamiento de mezcla entre los reales El Cid y Colón y los ficticios Don Quijote y Don Juan. «Hombres», como si las palabras hispánicas, perdidas en un mar de expresiones francesas, hicieran resaltar la autenticidad, el una vez para todas, lo acuñado, que resulta ser lo español para un francés, como si fueran más de verdad, más de un solo pedazo, en contrapunto de quienes Valéry «constate combien peu il y a sous la plupart des gens —et surtout des gens qui ont quelque grande importance... Même chez beaucoup de "savants"...». Y de la misma manera, para precisar y cincelar su Moi, utiliza, unas páginas más adelante (XXVIII, 89, 1944): «Nuits à lectures... le nouveau, c'est que je me trouve par ci par là en présence du seigneur *Yo-Mismo*... Je me dis avec mon serpent que l'être est un défaut dans la pureté du Non-être», fórmula calderoniana como hemos visto antes. Lecturas españolas, tal vez, por ese «yo mismo» unamuniano.

Dos amigos españoles de Valéry pretendían que Don Quijote era más real que Cervantes (Unamuno) o tan lleno de vida como Felipe II (Madariaga). Muy especialmente con los mitos españoles, el escritor Valéry cita constantemente, sobre el mismo plano, héroes ficticios y héroes reales. Lo que le interesa es el sistema puro y duro de la afirma-

ción del poder de ciertas figuras sobre la gente y las cosas, al utilizar todos los enlaces, conexiones y combinaciones para llegar a la altura de los mitos.

1. Don Quijote, «moderno y americano»

Si no me equivoco, pero ¿quién puede pretender dominar las 27.000 páginas de los *Cahiers* de Paul Valéry?, Don Quijote aparece el primero en el cuadernito negro de 1888 y en el *Self-book* de 1895 (I, 92). Después del «choc connu —coup de foudre imperceptible», por Gracián (XV, 438) recordado en 1931, Valéry parece mitigar su versión del mundo quijotesco: «Lu 2 vol. de Don Quichotte, que je n'avais jamais lu! Type —Trés intéressant. Mais trop long et trop fou. Je voudrais voir l'espagnol» (XV, 579). Para Valéry, como para algunos de sus compatriotas, la grandeza española tiene el contrapeso de una cierta locura que deforma, altera la realidad, aunque el poeta admite que es conveniente completar «le prudent par le fou»[1] al explorar las «régions psychologiques de l'homme que les Français n'avaient pas encore mises en valeur»[2], pero sin confesar, en general, el origen de esos recursos de la inspiración, que Valéry excusa en *Mon Faust*: «Les plus grands m'ont donné l'exemple des emprunts» (*OE.*, II, 298, 1940). España ha sido siempre para Francia una mina inagotable. Además de «trop fou», otro adjetivo peyorativo que Valéry acola a Don Quijote es el de «suranné», anticuado, varias veces. En una carta a Gide, del 19 de abril de 1897, cuando tiene 25 años, establece una comparación entre *Don Quijote* y *La Chartreuse de Parme*, dándole la ventaja a Stendhal, quien «mériterait tous les éloges que H[enri] B[eyle] faisait à *Don Quixote*, lequel me laisse froid comme tout ce qui est suranné»[3], pers-

[1] Esta frase de Paul Valéry está citada por Edith Silve en «Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du Mercure de France», *La revue des revues*, 2 (Nov. 1986), 14.

[2] Auguste Anglès, «L'accueil des littératures étrangères dans la N.R.F., 1903-1914», *La revue des revues*, 2 (Nov. 1986), 9.

[3] André Gide-Paul Valéry, *Correspondance*... 291.

pectiva que completará y corregirá en los *Cahiers* de 1917: «Ce que nous appelons suranné, ce n'est pas parce qu'il est suranné, daté, qu'il nous dégoûte... C'est nous qui ne savons plus jouir. Ce qui nous répugne, c'est notre superficialité» (VI, 784).

Entonces, ¿por qué, de repente, «Un Don Quichottisme moderne et américain» (I, 92, 1895), puesto que «moderno» y «americano» son dos adjetivos opuestos a «suranné»? Don Quijote se convierte en desafío que hay que sobrepasar; es la modernidad de Carlos Fuentes cuando titula un artículo suyo: «When Don Quixote left his village, the modern world began»[4]. Es esta oscilación de los *Cahiers* entre un Don Quijote «suranné» y «trop fou» y un quijotismo «moderne et américain» que nos atrae, desdoblamiento que concierne al loco-cuerdo. El Caballero de la Triste Figura no quería dejar tras él «renombre de loco». La presencia de Don Quijote en la obra de Valéry es ambigua, como el héroe mismo, entre escarnio y piedad, cariño y admiración. Podemos incorporar a la lista de los infinitos Don Quijotes —renacentista, barroco, manierista, paródico, cristiano, erasmista, judío, librepensador, tridentino fiel, reformista, marxista, místico, profético, esotérico, psicoanalítico, formalista, estructuralista, entre otros muchos— el quijotismo moderno y americano de Paul Valéry, quizás parecido a lo que se proponían los miembros españoles de la Generación del 98, que, al fin y al cabo, es la de Valéry. En su agradecimiento a los anfitriones españoles del Comité de Letras y Artes de la Cooperación Intelectual, en mayo de 1933, en Madrid, se califica así: «je vous présente un ensemble de Don Quichottes de l'esprit qui se battent contre leurs moulins à vent»[5].

Desde el tren, al atravesar Castilla, en 1933, Paul Valéry anota en sus *Cahiers* (XVI, 357): «Madrid... Ritz... Espagnes orageuses. Tristes,

[4] Carlos Fuentes, «When Don Quixote left his village, the modern world began», *New York Times Books Review*, 23 de marzo de 1986, 15.

[5] Institut International de la Coopération Intellectuelle, *L'Avenir de la Culture*, volumen II de *Entretiens* (París, sin fecha), 282-83. Por una ironía del destino, Catherine Pozzi, la amiga enamorada de Paul Valéry, en los años 20, le califica de «Don Quichotte de l'idée, domestique du réel» en su *Journal 1913-1934* (París, Ramsay, 1987), 217.

vastes... Matapozuelos», y a la derecha, arriba, unas líneas que dibujan la sierra y, perdido en la vastedad, un punto sobre una línea horizontal y dos barritas verticales, Don Quijote sobre Rocinante, lo que confirma una carta inédita de Paul Valéry a su mujer: «... quel pays écrasant, la nudité. Tout à coup, une petite silhouette unique dans l'infini des platitudes ondulées —un cavalier lent—. C'est Don Quichotte même»[6]. A la vez «suranné» et «trop fou» pero «moderne et américain», Don Quijote representa la transición, difícil de encontrar, pero insoslayable, de lo antiguo a lo moderno, pasaje imposible o paso real de la Vieja Europa al Nuevo Mundo. Oreste Macrí califica al poeta de *Charmes* de «Don Chisciotte moderno», mediterráneo y europeo, «campione di un torneo perduto in partanza»[7] y Valéry admiraba en Mallarmé su actitud intelectual quijotesca. El paralelismo Don Quijote/Valéry está evocado también por Albert Henry, quien, al comparar a Valéry con el poeta de las *Soledades*, declara: «Gongora, c'est Don Quichotte devant Dulcinée, et Valéry, c'est Don Quichotte dans la montagne»[8].

Para rastrear la complejidad de la presencia cervantina en los *Cahiers*, recordemos el lema valeryano que Gide imputaba al autor de *El Quijote, comment cacher un homme?* que encontramos en una de sus variantes, *Cache ton dieu*, en la MISMA página 360 del tomo IV (1909) debajo de una segunda versión de *L'Homme de verre* que repite una primera versión de 1903 del tomo III de los mismos *Cahiers* (pág. 440). Cervantes y Paul Valéry piensan que todo lo que importa se oculta. René Descartes, después de haber sido la probable correa de transmisión de Lulio y de San Ignacio, parece haberlo sido también para el hombre de cristal que aparece al principio de la *Première Médita-*

---

[6] Carta inédita de Paul Valéry a su esposa, de fecha 3 de mayo de 1933, que me fue enseñada por su hija Mme. Agathe Rouart-Valéry.

[7] Oreste Macrí, «Paul Valéry, uomo europeo», *La Rassegna d'Italia* (noviembre de 1949), 1012.

[8] Albert Henry, «Gongora et Paul Valéry. Deux incarnations de Don Quichotte», *Le Flambeau*, I (1937), 478.

tion cartesiana[9]. Esta coincidencia, en la misma página, del *Homme de verre* con el lema supuestamente cervantino de Valéry nos lleva a una nueva fuente posible de *M. Teste* que el poeta no nos dejará sospechar hasta la publicación de los *Extraits du Log-Book* de 1925 (*OE.*, II, 37), como no dejará adivinar la fraternidad espiritual con San Juan hasta 1941. El *Homme de verre* es el segundo loco cuerdo de Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, de la familia de Hamlet y de Segismundo, de avisada locura, que vive y viaja en Italia, conoce el Golfo de León y las costas de Córcega y admira la belleza de Génova, igual que Valéry. Mientras Don Quijote es un loco activo, Vidriera es un intelectual pacífico que no quiere que lo confundan con el monte Testa(cho) de Roma. Al no seguir el consejo del aforismo 173 del *Oráculo Manual* de Gracián de «No ser de vidrio en el trato», Vidriera y M. Teste exponen su cristal simbólico[10] a la imposible resistencia frente a lo real, confesada por Valéry mismo. *La Soirée avec M. Teste* podría ser una novela ejemplar por excelencia, texto corto y no «trop long», tercera y última característica negativa que Valéry reprocha a Don Quijote con «suranné» y «trop fou». Este M. Teste que no aprecia los libros que han enloquecido a Don Quijote y ha matado en sí «la marioneta» del *Retablo de Maese Pedro*, se confunde en su estado más puro con el hombre de cristal (*OE.*, II, 44, 1925). El licenciado se cree de vidrio, y M. Teste, objeto puro de razón diamantina. Trans y extralúcido, Teste desecha la locura del pasado, se ancla en el presente y prevé el porvenir de «un Don Quichottisme moderne et américain» porque, nuevo hombre de cristal, nos lleva al laberinto de Jorge Luis Borges, en la Biblioteca de Babel, donde se es a la vez libro y lector, sujeto y objeto, donde la obra pertenece tanto al que la lee como al que la escribe. Paul Valéry se convierte entonces en el Pierre Ménard más probable, como veremos

---

[9] René Descartes, *Oeuvres et Lettres* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952), 268.

[10] Ludwig Schrader, «El vidrio como metáfora. Observaciones acerca de un lugar común místico», *Estudios de Literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Franke Gewecke (Francfurt, Vervuert, 1984), 37-51.

más adelante, de la misma manera que Teste es un posible licenciado Vidriera.

Azorín, en una obra de teatro, *Cervantes o la Casa Encantada* (1931), nos presenta al gran español aceptando todas las interpretaciones que puedan dar de su famosa novela y aconseja escribir todos los días, durante 20 o 30 años, en silencio, para ejercitar el cerebro y ponerle en tensión, hasta facilitar la aparición de un ritmo que termina en la creación. Parece ser Valéry trabajando sigilosamente media vida quien habla: «mes vers ont le sens qu'on leur prête» (*OE.*, I, 1509, 1929) y «je fus saisi par un rythme... qui s'est peu à peu donné un sens» (*OE.*, I, 1474, 1937). Si el Cervantes de Azorín habla como Valéry, el Valéry-Ménard de Borges podría reescribir el Quijote...

2. Don Juan, laico y metódico

El primer Don Juan que se manifiesta en los *Cahiers* de Valéry es el de Molière, que no gusta al poeta por ser poco noble y demasiado burgués (XI, 591, 1925). Dos veces, en 1929 en el *Cahier* XIII (pág. 809) y en 1927 en *Autres Rhumbs* (*OE.*, II, 675-76), Valéry critica que ningún autor haya sabido intelectualizar al «technicien», al «expert», al «practicien qu'il dut être, dans une carrière qui exige des dons naturels... mais aussi de l'intelligence, de l'art... du travail. Don Juan non seulement séduisait, mais ne dêcevait point; et (ce qui est bien autre chose que séduire), il laissait désespérées les femmes après soi. C'est là le point». Después de estas primeras apariciones, tardías en la vida del poeta, Don Juan se convertirá en los años 30 en un personaje de los *Cahiers* de Valéry, incluso en el mito español más presente, con el cual parece a veces identificarse. Estamos en plenas consecuencias del drama de su relación tempestuosa con Catherine Pozzi, la hija del famoso médico amigo de Proust pintado por Sargent, que abriría, hasta su muerte, un periodo de conquistas femeninas atraídas por la gloria universal del autor de *El Cementerio Marino*.

En el *Discours en l'honneur de Goethe,* «le moins fou des hommes» (lo que puede pasar por una alusión a Don Quijote), Valéry compara el amor goethiano, que es progreso en el conocimiento humano, con el «amour, serpent» del señorito andaluz: «Qu'est-ce que Don Juan, pauvre esprit qui ne laisse rien après soi...» (*OE.*, I, 539-40, 1932). Tres años más tarde, en lo que llama su «Causerie sur Lope de Vega» (XVIII, 146, 14 de junio de 1935), el poeta francés establece, como en el caso del gran alemán, la diferencia fundamental entre la esterilidad del seductor y la productividad del genio: «Don Juan s'arrête au plaisir... Il laisse mille et trois désespérées après lui. Mais Lope laisse quinze cents comédies...»[11]. Como en el caso de Molière, el *Don Juan* de Mozart le decepciona también: «Juan n'existe pas et l'on pourrait en faire une figure extraordinaire» (XVII, 75, 14 de marzo de 1934). Vemos a Valéry oscilar entre un posible Don Juan excepcional y otro desmitificado como en el caso de Don Quijote. La construcción del Don Juan valeryano empieza cuando el cuerpo de la mujer se convierte en instrumento de música y Don Juan en «virtuose... de la femme» (XX, 179, 1937), que a su vez actúa como estímulo de la creación artística del hombre extrayendo de cada una de sus conquistas «son *stimulus*... Juan recherchait non la femme, mais un certain effet de la femme sur soi, effet non durable, non renouvelable, un encouragement à vivre, à vouloir, à» (XVIII, 742, 1936). Además de artista virtuoso, el Don Juan valeryano que no desespera de encontrar un día su Stradivarius (*OE.*, II, 886, 1941) es «joaillier, à qui manque toujours une perle du collier... chasseur, dont les coups se voudraient infaillibles, collectionneur, dont l'album n'est jamais plein»[12]. Este cuádruple Don Juan engarzador, cazador, coleccionista y virtuoso resulta menos característicamente valeryano que el Don Juan metódico, táctico y estratega que los asimila a todos: «L'Idée du Don Juan expliqué par la connaissance et le sentiment du système d'Éros me revient —L'art est érotisme généralisé ou bien stupéfiant—Conséquences —D'où cette idée de

---

[11] Paul Valéry, «Lope de Vega», *Books Abroad*, 45.4 (1971), 571.

[12] Henri Mondor, *Propos familiers de Paul Valéry* (París, Grasset, 1957), 128.

méthode —par excès—» (XX, 179, 1937) y que es también el del tomo XXIV de los *Cahiers* (850, 1941): «Les Gladiators ou les Problémes... Don Juan...», disciplina a la que vuelve siempre Valéry desde su contacto con *Los Ejercicios Espirituales* de San Ignacio.

Por lo que a este tema se refiere, nos dice Edmée de La Rochefoucauld[13] que Valéry acariciaba el proyecto de una obra de teatro sobre Don Juan, sin olvidar que *Mon Faust* es una oposición a Hamlet pero también al héroe de Tirso. En 1942, el poeta no ha abandonado todavía su idea de una comedia sobre Don Juan que cita dentro de los temas que sigue pensando tratar: «Sujets —Les Don Juans. Les 3 ou 4 réunis[14]— et voici qu'ils attaquent la même femme. Scéne au début: ils se trouvent, se déclarent leurs noms. 3 ou 4 "chercheurs", tactiques etc.» (XXVI, 8). Pero el proyecto donjuanesco de Valéry está vaciado de su contenido religioso al abandonar su actividad sacrílega de rebelión orgullosa contra Dios y su padre, y convertirse en un mero conquistador laico que ha renunciado a extrañar y a provocar. Ya queda poco del Don Juan español novio de la muerte; estamos frente a un Don Juan afrancesado, cartesiano y burgués, de un discurso del método erótico[15]. El único lado paroxístico que ha conservado Valéry es el «método por exceso», exceso comparable aunque en dirección opuesta al de Santa Teresa, pero el ateísmo laico de Valéry entierra a personajes como Don

---

[13] Edmée de La Rochefoucauld, «Paul Valéry et le théâtre», *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 20 (1966-67), 77-90.

[14] Salvador de Madariaga, amigo íntimo de Valéry, recogió esta idea del poeta galo, en 1948, con cuatro Don Juanes que, en la versión definitiva, se convirtieron en seis: *Don Juan y la Don Juanía* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1950), que contiene el diálogo dramático «La Don Juanía o Seis Don Juanes y una Dama».

[15] Otras alusiones a Don Juan en los *Cahiers* se encuentran en: XIX, 588-89, 1936, donde Valéry le califica de «eucharistique», conquistador a la manera del arcángel fornicador de *Teorema* (1968) de Pasolini; XIX, 725, 1936, sobre la renovación del tipo de Don Juan; XXI, 652, 1938, en relación con Don Juan y el poder. Cf. también Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre* (París, Gallimard, 1973), 153-156, 296 y 310; y mi comunicación en Bucarest del 8 de septiembre de 1994, con ocasión del Coloquio internacional «Paul Valéry», a punto de publicarse en la revista rumana *O Secolul 20*, bajo el título «Don Juan, "Hombre" et mythe valéryens».

Juan que pimentaba el amor con sacrilegios. Además, Valéry no parece darse cuenta de que su cuarteto de Don Juanes convierten a la mujer atacada en conquistadora feminista. Paul Valéry, Narciso en su juventud, Don Juan en su madurez, Fausto en su vejez, dice que *no*, como Narciso a la ninfa Eco, Don Juan a Dios y Fausto al Universo: «Ton premier mot fut NON... qui sera le dernier» (*OE.*, II, 403, 1940).

Capítulo VI

VIAJES A ESPAÑA

Entre dos fechas trágicas de la historia de España, 1898 y 1936, Valéry realiza tres viajes del otro lado de los Pirineos, en 1924, 1932 y 1933.

1. El viaje poético de 1924

El 16 de mayo de 1924, a los 52 años, Paul Valéry entra en España por primera vez, invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid que preside el Duque de Alba[1]. El conferenciante se instala en la Residencia de Estudiantes, de la calle del Pinar, desde donde comenta a su esposa en carta inédita: «J'habite depuis deux heures ce couvent laïque... j'ai une chambre toute blanche comme Felipe II... c'est le logis idéal»[2], y escribe en sus *Cahiers*:

[1] De su paso por Madrid apunta una lista de nombres y direcciones: Antonio Marichalar, Jorge Guillén, Palomares, Duquesa de Durcal, Ortega y Gasset y D'Albe (X, 68, 1924).

[2] Carta inédita de Paul Valéry, sin fecha, a su mujer y que me fue comunicada por su hija Mme. Agathe Rouart-Valéry.

> Madrid - De mon cuarto dans les jardins. J'entends la trompette aiguë de la guardia civil. Tout l'édifice espagnol repose sur ces 30.000 hommes soignés, élégants, aux petits chapeaux de cartes, habillés de près, peignés et bien rasés, hanches courtes et carrées, fronts en boîte, toujours armés et prêts à tirer, bons tireurs, et prompts à tirer. On leur attribue une insensibilité et même une froide cruauté qui ajoute à leur prestige. La trompette est alerte; le réveil étrange, aigu. (X, 19, 1924).

En Madrid pronuncia dos conferencias, una para los miembros de la Sociedad sobre «Baudelaire et sa postérité» y otra, en el Instituto Francés, acerca de «L'Esprit de la Pléiade». De los múltiples comentarios de su visita, extraemos éstos:

> Una efusiva acción de gracias merece la Sociedad de Conferencias por habernos permitido contemplar en M. Paul Valéry la clara e inimitable sonrisa de la cultura francesa... Definir la cultura francesa sería hablar de M. Paul Valéry...[3]

y:

> ... No lee sus conferencias. Escritas quizás del todo, los papeles yacen sobre la mesa en que se apoya con ambas manos, calado el monóculo... Valéry habla de manera abundante, florida, en tono de conversación, sin rebuscar sus expresiones que salen llenas de distinción natural... Bajo de estatura, gris el recio bigote y el cabello abundante, nervioso y vivaz en el ademán, rápido de palabras...[4].

En Madrid conoce a Ortega, Unamuno, García Morente, Marichalar y almuerza en el Palacio de Liria, lo que nos vale el comentario va-

---

[3] Ricardo Baeza, «Paul Valéry y el Arte de Poemancia», *El Sol*, domingo 25 de mayo de 1924, sin pág.

[4] Enrique Díez Canedo, «El Poeta Paul Valéry en la capital de España», *Conversaciones Literarias. Tercera Serie 1924-1930* (México, Joaquín Mortiz, 1964), 11. Se trata de un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en mayo de 1924.

leryano recogido por Juan Gil-Albert: «Je n'ai rien vu de plus élégant»[5]. Como veremos más adelante, intercambia rosas y poemas con Juan Ramón Jiménez. Rápidas visitas al Prado, Toledo y Aranjuez. Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, le acompaña en «tête-à-tête» al Escorial y

> Notó Valéry en mí cierta preocupación y le expliqué que la alimentaba la dificultad que en España se encontraba para practicar la convivencia y tolerancia que la minoría «residencial» practicaba y deseaba difundir por toda España. Extendió Valéry el problema nuestro a toda Europa, y se lamentó del error de la reforma protestante, que había traído la discordia a Europa, rompiendo su unidad cuando todo iba marchando ya tan suavemente... se refería sin duda a la aproximación que existía durante el Renacimiento entre las minorías intelectuales y espirituales... las cuales, alejadas de los fanatismos de la multitud, coincidían en una filosofía tolerante y escéptica...[6].

El 23 de mayo por la mañana, Valéry sale para Barcelona y escribe desde el tren a su mujer la siguiente carta, inédita:

> Paysage du Cid. Roches fauves et rarement villages de même ton avec tours carrées - Je suis parti ce matin précédé par télégrammes du gouvernement enjoignant à la Mancommunauté de Barcelone de m'organiser une conférence! Tu vois que Primo de Rivera fait son Mussolini - D'ailleurs sur le quai du départ, l'amiral Magaz vice-président du Conseil est venu très gentiment me saluer... On a été épatant ici pour moi et quelle presse!... Le train a pris 2 h. de retard à

---

[5] Juan Gil-Albert, *Obra Completa en prosa*, vol. 10 (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1985), 584.

[6] Alberto Jiménez Fraud, «Valéry en El Escorial», *Residentes. Semblanzas y Recuerdos* (Madrid, Alianza, 1989), 36. En 1939, cuando Paul Valéry y Jiménez Fraud se vuelven a encontrar en Oxford, las alusiones del español resultan particularmente cariñosas: recuerda los ojos inolvidables y la cordialidad volteriana del francés (pág. 37).

cause du roi. Le train royal en effet a fini par arriver... j'entrevois le Rey... s'il avait été à Madrid peut-être je l'aurais vu[7].

A su llegada a Barcelona, le espera una delegación de la Mancomunidad, amigos, poetas, etc.: «He aquí mi regreso retrasado por triunfos... aclamaciones. A tal extremo que la Policía, adusta aquí, se inquieta... esto se halla complicado por la política. Ya ayer noche, en el café, unos y otros me hablaban al oído...»[8]. Da otras dos conferencias y visita Montserrat en compañía de Juan Estelrich, que había sido el organizador del viaje catalán, donde Valéry se encuentra más a gusto que en la meseta castellana.

Atraviesa la frontera de nuevo el 31 de mayo. Han sido dos semanas agotadoras, cargadas de invitaciones y visitas, al ritmo español de gente que no duerme nunca, y al regresar a París, Valéry comenta: «¡Vaya gente, esos españoles! Siempre tensos, impacientes, vibrantes, a punto de dispararse. Los famosos honderos de Aníbal lo que arrojaban era a ellos mismos»[9].

2. El viaje privado de 1932

Aunque exista una extraña mención de «Balladolid» (sic) en los *Cahiers* de 1917 (VI, 747), el único viaje privado de Valéry en España, del que tenemos referencia exacta, se sitúa en 1932. En efecto, el 4 de septiembre cruza la frontera en compañía del conde de Béhague, instalándose en el Hotel María Cristina de San Sebastián y asiste en San Telmo a una representación del *Retablo de Maese Pedro* de Falla:

---

[7] Carta inédita de Paul Valéry a su mujer, fechada el viernes 23 de mayo de 1924, y comunicada por su hija Agathe Rouart-Valéry.

[8] Carta de Paul Valéry a su mujer, del 24 de mayo de 1924, que se conoce a través de la traducción de Mathilde Pomès en su artículo «Primer Viaje de Paul Valéry a España», *ABC*, 25 de julio de 1965, sin pág.

[9] Mathilde Pomès, «Valéry y España»..., 258.

> Vue sur le Rumea [sic] chargé d'énormes vagues et l'Océan à gauche allons avec Sert à San Telmo. Belle pierre de ces pays. Le ministre parle au fond. Décor. Compositions S[ert]. Zuloaga. Je ne sais plus l'heure, pas de montre —et heure espagnole. Tout est peintre ici à voir... puis, retour à San Telmo. Concert. Manoel [sic] de Falla. Coton sous lunettes, j'aime assez le Rétable. Choeurs, Voix basques très beaux. Puis dîner en haut chez Nicolasa... Rentré à pied... *brisé* (XV, 804, 1932).

Valéry no suele explayarse tanto sobre los detalles de su vida cotidiana. De Falla comentará a Mathilde Pomès: «Son chispas arrancadas del pedernal»[10].

Al día siguiente, domingo, visitan el Museo Zuloaga, en Guetaria, donde almuerzan:

> Dej. chez Zuloaga. Route infinie, infiniment tournante. *Peligro* à chaque instant... Vins et saucisson notables... Visite de son atelier-musée-Gréco... Retour. Les autres vont aux toros —et moi je rentre, essaie de dormir, ressors et erre sur les bords du Rumea [sic]. Marée monte. Foule pr. voir les vagues assez énormes (XV, 807, 1932).

El lunes vuelve a almorzar en Casa Nicolasa y tiene una larga conversación con José María Sert sobre estética, dibujo y Tintoretto. Van a cenar al Bar Basque de San Juan de Luz y por la noche sueña con el gobernador de Guipúzcoa que corta el hilo de la frontera ¡con un sable de opereta! (XV, 807, 1932). Rápidamente, José M.ª Sert le lleva a través de Navarra, Aragón y Cataluña a contemplar sus frescos de Vich y el 9 de septiembre Valéry telegrafía a unos amigos su llegada anticipada a Grasse.

[10] Mathilde Pomès, «Valéry y España»..., 260.

3. El viaje oficial de 1933

El tercer viaje, político, como el primero fue literario y el segundo privado, tiene lugar en mayo de 1933. Del 3 al 7 se celebra en Madrid la segunda reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Valéry preside la Delegación francesa, pero la gran figura es Madame Curie. Con ocasión de la visita al Presidente de la República, Alcalá Zamora, recibe la Gran Cruz de Isabel La Católica; conoce a Marañón y descubre el «cante jondo»:

> Dîner à Villa Rosa avec Marañón. Chanteurs —guitare— ces voix sont comme fluides... Parfois (dans les *Saetas*) la détresse à l'état pur, l'être perdu... C'est le «silence éternel» rendu par l'effort extraordinaire de l'homme seul qui n'a que sa voix pour compagne et que *la durée* de sa voix... le chant me fait penser *Poésie*. Pour moi la *voix* (XVI, 360, 4 de mayo de 1933).

Sería interesante establecer aquí, más que una diferencia, una oposición entre los dos viajes importantes de Paul Valéry «tras los montes». En 1924 se trata de un recorrido triunfal de gran sacerdote de la poesía pura. El tercer viaje, en 1933, se produce en plena subida de los peligros nacionales e internacionales, lo que se reflejará en la tensión de las reuniones que enfrentan a democracias y fascismos. Paul Valéry agradece a Fernando de los Ríos, Ministro de Instrucción Pública, su acogida, en un discurso muy favorable a la República:

> Je vous avoue que je suis extrêmement heureux que cette réunion dont, comme vous l'a dit Madame Curie, notre illustre présidente, je suis un peu l'initiateur, ait eu lieu... à Madrid... dans une nation très illustre, très ancienne, mais qui fait une expérience en ce moment des plus remarquables.

Y Valéry insiste:

> ... un des aspects de l'expérience espagnole actuelle qui nous frappe... d'une façon singulière est ce fait que vous avez appelé des intellectuels aux plus hauts postes de l'État. Il y a chez vous, comme ministres, comme ambassadeurs, des hommes dont je vois ici quelques-uns et qui, pour nous, sont des frères intellectuels,

que encarnan esa República de Profesores que no supo alejar de España las heces del cáliz de la Guerra Civil de 1936. Y añade:

> Cette expérience est par conséquent de la plus haute portée... vous tirez actuellement votre haut personnel politique... des sommets de l'intellect espagnol. C'est une expérience qui pour nous est passionnante... Je vous assure que je suis avec un très grand intérêt tous les progrès de vos institutions actuelles et l'effort considérable que vous faites pour le développement de la culture. Il y a tout près de vous un personnel qui va dans les villages d'Espagne et répand toutes les connaissances, les livres et en somme tous les documents possibles pour donner au peuple les moyens de la culture. C'est là une magnifique initiative[11].

Podría tal vez leerse, entre líneas, cierta nostalgia valeryana por la situación privilegiada de esos intelectuales españoles llamados a ocupar los más altos puestos del Estado. Por lo que se refiere a su alusión indirecta a las Misiones Pedagógicas, bibliotecas itinerantes y teatros ambulantes, como La Barraca, es una prueba de que Valéry estaba al tanto de las reformas culturales de la República española.

En los banquetes oficiales, el protocolo, establecido en gran parte por orden alfabético, teniendo en cuenta la categoría excepcional de los asistentes, coloca a Valéry junto a Unamuno. El propio Azaña recuerda en sus *Memorias* haber recibido a los miembros del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y haber hablado con Valéry[12].

---

[11] Institut International de Coopération Intellectuelle, *L'Avenir de la Culture*, volumen II de *Entretiens* (Paris, sin fecha), 281-85.

[12] Manuel Azaña, *Obras completas* T. IV *Memorias políticas y de Guerra* (México, Oasis, 1969), 511.

El 7 de mayo, nuestro poeta, concluida su estancia oficial en la capital, se dirige a Barcelona, desde donde, recién instalado en el hotel Ritz, dirige a su mujer la siguiente carta (inédita) sobre las reuniones de Madrid:

> A Madrid, je me suis senti tout à fait aplati —au point de prendre à peine part à cet entretien, mon invention. D'ailleurs cela vaut mieux. Il y a eu des diffic [ultés] qui ont frôlé la crise (imperceptiblement). Il est clair qu'All. ni Ital. ne peuvent entendre certaines choses (qui ne leur furent pas ménagées) —et craignent pour eux-mêmes en somme. Unamuno —très... leur en a dit! Et Jules Romains très violent ou près de l'être. Je le tenais difficilement ainsi que Madar. J'ai dit le remerciement du Comité au Pt. de la Rep. homme très gentil —très lunettes d'or— qui nous a reçus dans un salon décoré d'une foule de petits Tiepolo. J'ai eu aussi à faire un petit discours toujours improvisant au M. de l'Instruction —et là j'ai été un peu fort... Vu ce Moncloa qui n'a qu'un minimum intérêt... mais le jardin avec ses complications à petite échelle, ses coins intimes, m'a ravi [13].

Durante su estancia en Barcelona asiste a los Juegos Florales que coronan a Carner y pronuncia el 8 de mayo una conferencia sobre *Amphion* y *Sémiramis*, siendo recibido el 9 por el Presidente Maciá. El éxito de Valéry fue enorme, con gran repercusión en la prensa, debiendo destacarse sus encuentros con Carles Riba y J. M. López Picó; se declara «musicalment sorprès» por su visita a la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar, porque música y arquitectura permiten una composición mucho más aparente que en un poema [14]. Vuelve a Montpellier

---

[13] Carta inédita de Paul Valéry a su mujer, fechada el 7 de mayo de 1933 y comunicada por su hija Mme. Agathe Rouart-Valéry.

[14] La estancia de Paul Valéry está anunciada, comentada y aplaudida en: Marià Manent, «Conversa amb Paul Valéry», *La Veu de Catalunya*, 9 de mayo de 1933, 16; Manuel de Montoliú, «Paul Valéry en Barcelona. Intellecte; Poesía», *La Veu de Catalunya*, 7 de mayo de 1933, 15; Félix Ros, «Por la mañana junto a Paul Valéry...», *El Día Gráfico*, 9 de mayo de 1933, 3; Max, «Paul Valéry en Barcelona», *Las Noticias*, 9 de mayo de 1933, 1.

y ya no volverá a pasar los Pirineos, pero se marcha «con una alta apreciación de lo que España ha hecho por la Humanidad» y convencido «de que las contribuciones españolas a la cultura universal habrán de ser tan importantes en el futuro como lo fueron en el pasado»[15].

También se pueden consultar los periódicos siguientes de ese año: *El Día Gráfico*, 7 y 10 de mayo; *La Noche*, 9 de mayo; *Full oficial del Dilluns*, 8 de mayo; *La Humanitat*, 9 de mayo; *La Publicitat*, 9 de mayo; *El Matí*, 10 de mayo; *L'Opinió*, 10 de mayo y *El Diluvio*, 9, 10 y 11 de mayo. El *Diario de Barcelona* del 10 de mayo publicó en primera página una gran foto de Valéry.

Sobre la expectación despertada por este viaje, cf. María Luz Morales, «Paul Valéry, príncipe de los poetas de Francia», *Alguien a quien conocí* (Barcelona, Juventud, 1973), 131-144.

[15] Reseña sin firma «Reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Internacional de la Sociedad de Naciones», *Residencia*, 4-5 (1933), 182.

Capítulo VII

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

No hace mucho, el crítico francés Ned Bastet me preguntaba: «Y de los amigos españoles de Paul Valéry, ¿qué?». Le contesté que el poeta francés había frecuentado con más asiduidad los libros españoles del Siglo de Oro, los místicos y los santos de España durante sus años de formación y silencio voluntario, pero que la gloria de los años 20 y 30 y los acontecimientos posteriores a la primera Guerra Mundial le habían permitido entrar en contacto con sus contemporáneos hispánicos. De los grandes «discípulos» de Valéry hablaremos en su momento. Vamos a tratar ahora de sus relaciones personales con algunos destacados intelectuales españoles de su época.

1. Miguel de Unamuno

Con ocasión del destierro de Unamuno a Francia, durante los años de la Dictadura, el ex-rector de Salamanca y Valéry coincidieron en una recepción en el Pen Club de París, el 21 de mayo de 1925: «J'admire cette magnifique réunion où je vois des hommes comme Galsworthy, Pirandello, Unamuno...» (*OE.*, I, 1359), quien estudió detenidamente por estas fechas la obra de Valéry e, inspirado por la lectura de *El Cementerio Marino* y sus propios recuerdos de Fuerteventura,

le escribe una larga carta, el 28 de julio de 1925, que contiene el poema «Miraba a la mar la vaca y a la vaca la mar». He aquí el texto completo, inédito en su mayor parte, de la carta de Don Miguel, en un francés aproximativo pero sabroso:

> Je ne sais pas bien, mon cher monsieur, si cette lettre vous surprendra (Excusez mon mi-français). Nous ne nous sommes approchés qu'une fois, au P.E.N. Club mais je reste toujours avec l'envie de nous entretenir un peu plus. Je crois que je vous ai déjà dit d'avoir commenté dans une étude sur le style quelques pensées à vous et dans mon petit livre sur *L'agonie du Christianisme* déjà en presse et qui paraîtra à la collection «Christianisme». J'ai inséré ce que vous dites dans *Variété* sur l'esprit comme méfiance de l'être à l'égard des prévisions précises de son esprit, qui est le fond de la tragédie (= agonie) du mathématicien Pascal que je sais que vous n'aimez pas que d'un amour *précis* au plus. Moi aussi je me suis évertué quelque temps à me plonger dans les mathématiques, surtout dans la géométrie pure ou de position, mais j'ai une très grande répugnance à l'égard de la «précission». Et comme philologue que je suis par métier de gagner la vie qui passe, j'analyse étymologiquement la «précission». Quoique, au fond, les paroles soient plus incommensurables que les nombres. Mais... —après avoir écrit «mais» *aber* est mort Frédéric Schlegel et *aber* «mais» est peut-être le mot de la fin — mais précissons ce bavardage-ci par écrit. Mais —ça revient— à quoi bon? Je veux, donc, vous dire que je viens de lire et de relire quelques unes de vos poésies et comme je les fait —les miennes à moi, naturellement, et même les vôtres, à vous, et au moins je les refait en moi— j'ai cru devoir vous dédier une petite poésie que je viens de finir —pas de préciser— et jaillie en moi en partie sous la pression de la lecture de vos vers et quoi qu'elle tienne si peu —je ne le sais bien— à eux. La voici. En espagnol, bien entendu, que je sais que vous comprennez et que vous aimez. Je me rapelle bien votre *calle de Jorge Juan* et vous vous rappelerez du mágico pájaro regio de Rubén Darío. Es una pequeña poesía algo irregular, a mi antigua manera, porque ahora las

> hago estróficas, regulares —ya sabe usted la convención de la regularidad— y rimadas [1].

Sigue después la copia manuscrita del poema, *Miraba a la mar la vaca*[2], dedicado a M. Paul Valéry firmado por Miguel de Unamuno «qui vous envoie sa plus profonde sympathie et *hermandad* d'admiration et d'affection. Paris 28 VII 1925 2 rue Lapérouse (Nous sommes voisins)». La carta concluye con la siguiente postdata:

> Quand j'ai écrit «no nada la vaca», la vache ne nage pas, j'étais obsédé comme toujours —j'en suis sûr— par notre parole *nada* = rien, que vous savez venir de *no nada* = res non nata. NADA! La parole la plus profonde de notre langue espagnole. Je ne sais pas si c'est ∞ ou 0^{∞} ou ∞^{0} ou quelque autre absurdité précise.

A Valéry le intrigaron muchísimo las palabras iniciales del poema que convierte en sujeto poético a animal tan poco espiritual como la vaca y quiso comentarlo personalmente con Unamuno. Como eran vecinos, hizo una visita imprevista a su colega español y al no encontrarle le dejó una tarjeta de visita que decía:

> Cher et illustre voisin, muy
> querido Unamuno,
> je ne sais pas vous dire en
> castillan tous mes remerciements
> pour votre lettre et pour l'honneur

---

[1] La carta de Miguel de Unamuno está en la Bibliothèque Nationale de París, es inédita en su mayor parte y está incluida en la serie VAL Corr. XXXIV. SOU-VAL, Nº 19197, feuillets 299-300. Menos de una tercera parte de la carta, y con correcciones y alteraciones, en Mathilde Pomès, «Unamuno et Valéry», *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, I (1948), 67-68.

[2] El texto del poema *Miraba a la mar la vaca*, con los correspondientes comentarios de Unamuno, figura en sus *Obras Completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), tomo X, 763-765 y tomo XIV, 612-613. Las páginas del tomo X corresponden a un artículo de Unamuno publicado en *Caras y Caretas* de Buenos Aires el 15 de mayo de 1926, y las del tomo XIV, a la respuesta de Valéry. Cf. también Emilio Salcedo, *Vida de Don Miguel* (Salamanca, Anaya, 1964), 280-81.

de la dédicace. Yo soy vaca!
Et je suis désolé de ne
pas vous trouver.
Mais je reviendrai avec
l'espoir de vous dire sans
«précission» mais de grand
coeur tout ce que je dois
decir a Ud. Yo no sé escribir,
muchíssimas gracias[3].

No habría que culpar solamente a Paul Valéry por este encuentro fallido con Miguel de Unamuno, que vivía preferentemente entre hispánicos, de España y América del Sur, hablando de España y soñando con la sierra de Gredos durante su escaso año de destierro en París. El español estaba más disponible, fuera de su ambiente, que Valéry, en plena gloria y con muchos compromisos que atender en su propia ciudad. Como cuenta Mathilde Pomès: «si jamais deux hommes furent faits pour ne pas s'entendre, c'était bien ces deux parfaits représentants de races et de cultures si différentes»[4], lo que confirma dos veces Salvador de Madariaga, primero en un prefacio a la traducción inglesa de Valéry:

> Unamuno... is everything Valéry is not... both could be defined as chemically pure specimens of their respective countries... alkaloids... of France and of Spain... But though in many ways so distinct, Unamuno and Valéry have one feature in common: pride[5].

---

[3] El texto de Paul Valéry figura en Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, tomo XIV... 612. Analizando los poemas escritos por Don Miguel en esta época, Luis Cernuda reconoce: «... acaso Unamuno, que tanta antipatía había tenido y manifestado hacia Francia y su literatura se reconciliara con ella en sus años de destierro en tierra francesa...» y con «ese halago verbal, la cualidad principal de los versos de Valéry, que por aquellos años entusiasmaban a tantos snobs». Cf. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957), 98.

[4] Mathilde Pomès, «Unamuno et Valéry», *Cuadernos*..., 60.

[5] Salvador de Madariaga, introducción a *History and Politics* de Paul Valéry, trad. de Denise Folliot y Jackson Mathews (Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series, XLV.10, 1962), XXVII-XXVIII.

Y diez años más tarde, en otra introducción, esta vez a una obra del español, Madariaga dice:

> Valéry was above all an intellect, a shape-giving, feminine spirit. Unamuno was a nothing-less-than-a-whole-man, a seed-providing, masculine spirit... the perfection of form, conciously sought and painfully attained by the Frenchman —a perfection, by the way, utterly beyond the powers of Unamuno, unless he struck it by chance— would have been for the Spaniard mere vanity and waste[6].

Valéry y Unamuno vuelven a encontrarse en Madrid, en mayo de 1933, durante la tercera y última visita del poeta francés a España con ocasión de la reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual celebrado en la capital. Frente al fascismo ítalo-alemán, Valéry[7] y Unamuno defienden los mismos ideales democráticos; el segundo escribe a Mathilde Pomès: «le reservo lo que me dijo Paul Valéry, que él se lo dirá»[8]. Criticando a los correveidiles de la Cámara de los Diputados, recuerda Unamuno una fórmula del poeta francés, que no fue nunca diputado: «Me acuerdo de lo que acabo de leer en Paul Valéry, mi buen amigo, y es que la política es el arte de impedirle a uno meterse en lo que le toca»[9]. Aunque el compromiso político del francés fuera inferior al del español, encontramos en ellos semejanzas y concomitancias superiores a las que podrían deducirse de la opinión de Madariaga: cabe recordar la doble noche trági-

---

[6] Salvador de Madariaga, introducción a *The Tragic Sense of Life* de Miguel de Unamuno, trad. de Anthony Kerrigan (Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series, LXXXV.4, 1972), XLIV.

[7] En una de sus intervenciones, el poeta francés declara «que sólo hay un Unamuno». Cf. la reseña, sin firma, «Reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones», *Residencia*, 4-5 (1933), 177.

[8] Fermín R. Campoamor, «Cuatro cartas de Unamuno a Mathilde Pomès», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXIV (1976), 67. La cita procede de la carta de 4 de mayo de 1933.

[9] Miguel de Unamuno, *Ensueño de una Patria. Periodismo republicano 1931-1936*, ed. Victor Ouimette (Valencia, Pre-Textos, 1984), 153. Se trata del artículo «Devaneo de seso en vacaciones», *Ahora*, 27 de agosto de 1933.

ca y reveladora de ambos (Valéry en 1892 y Unamuno en 1897)[10], la tentación de suicidio en el puente de Londres valeryano y en el puente parisino del Alma unamuniano, y la deshumanización común de los personajes de las *nivolas* y del autómata *M. Teste*[11].

Unamuno cita frecuentemente a Valéry a lo largo de sus obras. En su ensayo *Alrededor del estilo* (1924), utiliza una larga cita de *Variété* sobre la resistencia del material lingüístico al escritor y sobre todo al poeta[12]. En el quinto ensayo, *Abisag, la Sunamita*, de los once que componen *La agonía del cristianismo* (1931), vuelve a citar la expresión valeryana «previsiones precisas de su espíritu» que había utilizado en su carta parisina del 28 de julio de 1925[13]. Más importante quizás resulta el recelo de ambos hacia la filosofía sistemática a la alemana, que consideran como juegos verbales de los que hay que desconfiar, porque la verdadera filosofía consiste en el simple hecho de descreer de ella... sistemáticamente. No importa la filosofía sino el filósofo, porque no existe refugio ontológico[14]. En el catálogo de las lecturas de Paul Valéry por Unamuno, se incluyen *Monsieur Teste*, *Variété* II, *Regards*

---

[10] Charles Moeller, «Paul Valéry et la nuit de Gênes», *Littérature du 20e siècle et Christianisme* (París, Casterman, 1975), tomo V, 223-226.

[11] Ricardo Gullón, *Autobiografía de Unamuno* (Madrid, Gredos, 1964), 241.

[12] Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, vol. XI de *Obras Completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), 855-56. En relación con determinadas correcciones de estilo que quisieron imponer a Unamuno en París, nos cuenta Eduardo Ortega y Gasset la respuesta del poeta vasco-castellano: «Tampoco entiende el público a Paul Valéry y sin embargo es de lo mejor que se ha escrito en francés». Cf. E. Ortega y Gasset, *Monodiálogos de Don Miguel de Unamuno* (Nueva York, Ed. Ibérica, 1958), 93.

[13] Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, vol. XVI de *Obras Completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), 495. Cf. el texto de la carta de 28 de julio de 1925 en las páginas 94 y 95 de este trabajo.

[14] Dice Valéry «Phil[osophie] allemande absurde en Italie ou en Espagne...» (XV, 199, 1931). Según Noelle Barbé: «Unamuno professe la même défiance envers la philosophie systématique que Paul Valéry», en «Critique de la Philosophie chez Paul Valéry» (Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie, Université d'Aix-Marseille, sin fecha), 101.

sur le monde actuel, *Choses tues* y *El cementerio marino* en la versión bilingüe de Mariano Brull[15].

Quizás el caso más significativo de intertextualidad ocurra entre *Le Cimetière Marin* de Paul Valéry, publicado en la *Nouvelle Revue Française* en 1920 y *En un cementerio de lugar castellano*, redactado inicialmente en 1913, antes de la publicación de Valéry, pero editado después, en 1922, el mismo año de *Charmes*. Según Juan Marichal:

> Unamuno's poem became, in a way, the Spanish counterpart to Paul Valéry's *Le cimetière marin*... its stark lines and themes contrasted with the artistic and intellectual complexity of the French poem. There is also the contrast between the two cemeteries —at Arévalo and Sète[16].

Pero, frente al regular y uniforme «décasyllabe» francés, Unamuno utiliza sus tres unidades métricas preferidas de 5, 7 y 11 sílabas para conseguir sus 60 versos en vez de los 144 de Valéry. Encontramos, sin embargo, en los dos casos, la imagen de los muertos como rebaño de ovejas, las olas de la vana historia, la impenetrable soledad de los muertos, sol, cielo y mar de agua salada paralelos a sol, cielo y mar de cereales, meditación sobre vida y muerte, el destino humano, sol que baja al mar, tierra que sube al cielo.

A pesar de esta intertextualidad, no podemos olvidar que Unamuno se define por oposición a «eso que aquí, en Francia, han dado en llamar poesía pura... ¿Poesía pura? Es decir: ¿creación pura? ¿De la nada? De la nada no crea... ¿Continente puro, sin contenido? ¡Imposible!... La poesía impura, con aleación de retórica, de lógica, de dialéctica, es más dura y más duradera que la poesía pura»[17], lo que reitera bajo forma versificada:

[15] Mario J. Valdés y María Elena de Valdés, *An Unamuno source book* (Toronto, University of Toronto Press, 1973), 250.

[16] J[uan] M[arichal], «Miguel de Unamuno: *En un cementerio de lugar castellano*», *The Poem Itself*, ed. Stanley Burnshaw (Londres, Penguin, 1960), 169.

[17] Miguel de Unamuno, «Prólogo del Autor», *Cancionero*, volumen XV de *Obras Completas* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), 30-31.

Nada de puro, la pureza es mengua;
sin soles de la tierra y sus residuos
es impotable el agua destilada
e irrespirable puro el cielo mismo [18].

Y confirma: «¡Ay sagrada impureza...!» [19]. Leopoldo Panero recuerda una conversación con Unamuno, en Cambridge durante el año 1936, en que Don Miguel le repitió una observación que había hecho a Paul Valéry: «Desengáñese... el agua químicamente pura no es potable... sirve sólo para contemplarse en ella cristalinamente como Narciso en el manantial de la fábula» [20].

2. José Ortega y Gasset

A Ortega le conoció Valéry en Madrid durante su primer viaje de mayo de 1924, escribiéndole en el momento de su marcha:

> Mon cher Ortega,
>
> Je pars comblé. Il y a six jours, Madrid était pour moi une expérience géographique; Mais en six jours, vos amis et vous-même, en avez fait une des plus précieuses stations de mon souvenir. Je quitte avec un immense regret et un sentiment de reconnaissance profonde cette ville et ces jeunes hommes qui m'ont fait l'accueil le plus délicieux et le plus touchant...
>
> Cette Residencia calme, vivante, florissante et fleurie, où j'ai trouvé le charme de la jeunesse et senti revivre l'étudiant que je fus, a été pour moi une douce demeure de l'esprit.
>
> Je remercie profondément la presse de Madrid qui s'est montrée si flatteuse et si gracieuse pour moi...

---

[18] Miguel de Unamuno, *Cancionero...* 78. Se trata del poema 68 del 27 de marzo de 1928.

[19] Miguel de Unamuno, *Cancionero...* 310. Se trata del poema 521 del 30 de nov. de 1928.

[20] Eileen Connolly, *Leopoldo Panero. La poesía de la esperanza* (Madrid, Gredos, 1969), 180.

J'abrège même cette lettre et me presse d'en résumer toute la signification dans le geste d'une main tendue, mon cher Ortega, vers la vôtre

Paul Valéry[21]

Con ocasión de una estancia del filósofo español en París durante el invierno de 1928, se organizó un almuerzo de intelectuales al que asistió el maestro francés. A Valéry le interesaba reanudar la relación con «ce conquistador de la philosophie» y, a pesar de encontrarse enfermo, acudió a la comida, de la que nos han dejado cumplida referencia Victoria Ocampo y Drieu la Rochelle, así como Mathilde Pomès. Desde el principio Valéry, siempre ocurrente y perfecto conversador, además de estar en su elemento parisino y utilizar su propia lengua, tomó la batuta de la reunión y, según parece, Ortega se quejó después de la mala dicción, reconocida por todos, y la rapidez con que hablaba el autor de *El Cementerio Marino*, velocidad que le impidió entenderle e intervenir en la conversación[22].

Los hilos de la relación entre Paul Valéry y Ortega y Gasset iban a tejerse en un plano menos elevado que entre Paul Valéry y Unamuno. En el poeta francés aparece la indiferencia de siempre y de parte del filósofo español un cierto malestar. Valéry no cita nunca a Ortega en sus obras, tratamiento que reserva por cierto a casi todo el mundo, menos a la lista de la gente que verá en Madrid en 1924. Por su parte, la reacción de Ortega fue, en 1940, una salida cainita:

---

[21] Esta carta, sin más fecha que «vendredi», pertenece al Archivo Fundación Ortega y Gasset; me fue comunicada por Soledad Ortega, y fue traducida al castellano, en *El País*, 8 de mayo de 1983, 7.

[22] Victoria Ocampo, *Testimonios*, Tercera Serie (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1946), 120-123. Mathilde Pomès, «Españoles en París: Ortega y Gasset», *ABC*, 2 de mayo de 1968, sin pág. Pierre Andreu y Frederic Grover, *Drieu la Rochelle* (París, Hachette, 1979), 216. En una carta a su mujer, de 1929, el escritor francés califica la comida de «lamentable exhibition. Valéry, fatigué, sceptique, blagueur. L'Espagnol scandalisé».

> ... Francia se ha obstinado en tener siempre un Poeta, como tenía un Presidente de la República, y «velis nolis» ha henchido a la fuerza ese puesto, ese gran hueco público. De aquí la situación tragi-cómica del pobre Paul Valéry, último mandarín de las letras francesas, ni que decir tiene, auténtico intelectual, pero corto de resuello, nada popular, *manierista*, con un exiguo caudal de cosas que decir y, como toda mente pobre, obligado para ser, a retorcerse. De este hombre, que hubiera sido un excelente colaborador de una revista más o menos regional, se hizo, por fulminación, el Poeta de Francia. Y desde entonces ha tenido que vivir el egregio *bonhomme* galopando jadeante tras su propia justificación[23].

En su libro *Las profecías se cumplen*, Joan Estelrich transcribe las quejas del autor de *Charmes*, comentando lo mal que le tratan filósofos e historiadores y el catalán subraya cómo evitó revelar al francés lo que Ortega y Gasset había escrito sobre él en momentos históricos tan tristes para Francia[24]. En 1944 Ortega intentará escamotear su inoportuno artículo hablando de su «amigo Paul Valéry»[25].

Los paralelos biográficos son numerosos y particularmente llamativos: burgueses, prácticamente contemporáneos, de corta estatura, salud frágil, muertos de la misma enfermedad, con tres hijos cada uno y esposas pacientes, serán educadores «nietzscheanos» de Europa, teóricos de la Deshumanización del Arte, fundadores de instituciones culturales (Centre Universitaire Méditerranéen de Niza e Instituto de Humanidades de Madrid) y revistas (*Commerce* y la *Revista de Occidente*), grandes conferenciantes que encuentran títulos magníficos y fórmulas lapidarias presentes en todas las memorias e incluso bautizan sus primeros

---

[23] José Ortega y Gasset, «El Intelectual y el Otro», *Obras Completas*, tomo V (Madrid, Revista de Occidente, 1958), 505-506. Se trata de un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en diciembre de 1940.

[24] Joan Estelrich, *Las profecías se cumplen* (Barcelona, Montaner y Simón, 1948), 137.

[25] José Ortega y Gasset, «La razón histórica», *Obras Completas*, tomo XII (Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983), 244. Se trata de un artículo publicado en Lisboa en 1944.

artículos *Glose* y *Glosas*. Rindieron pleitesía a Descartes, Goethe, Mallarmé y Proust, al Positivismo y a la Teoría de la Relatividad. Serán teóricos patentados de la Decadencia de Europa y de la noción de Crisis, de la que nos salvará la Ciencia. Ninguno de los dos tendrá el Premio Nobel. Su humanismo elitista les convirtió en enemigos de las Revoluciones; de derechas con la izquierda y de izquierdas con la derecha, inquietos ante las masas, hubieran podido reconciliar, quizá, las dos Francias y las dos Españas.

He aquí dos grandes inteligencias latinas, contemporáneas y «espectadoras» de las «variétés» del mundo, en quienes coinciden el «yo y mi circunstancia» del español con el «CEM» (cuerpo, espíritu, mundo) del francés. A través del perspectivismo de Nietzsche y la noción de punto de vista de Renan, vuelven los dos al texto fundador de todo perspectivismo, la *Monadología* de Leibniz. La suma de los puntos de vista no «deforma» sino que «organiza» la realidad, según Valéry y Ortega[26]. Cuando el poeta-pensador francés nos propone en sus *Cahiers* de 1926 (XI, 574) su «Théorie des points de vue», y en 1927 una «Science des manières de voir» (XII, 563), y cuando Ortega declara que el perspectivismo es la teoría general de su filosofía, no hacen más que responder los dos a las preguntas de Nietzsche: «¿Hasta dónde llega el carácter perspectivista de la existencia? ¿Tendrá otra característica?». La razón vital del español y su historicismo filosófico le acercan más a un existencialismo dulcificado que al nihilismo valeryano, aunque Jean Cassou, en su *Panorama de la Littérature espagnole contemporaine*, estime que Ortega ha recibido la influencia del escepticis-

---

[26] Encontramos comparaciones y paralelismos entre Ortega y Valéry en: Ricardo Gullón, «Ortega, crítico literario», *Sur* (julio-agosto de 1956), 89-96; Jean Cassou, «Lettres espagnoles», *Mercure de France* (1 Avril 1923), 225-29; Guillermo de Torre, *Problemática de la Literatura* (Buenos Aires, Losada, 1951), 113-120; José María Corredor, «El futuro de Europa visto por Valéry y Ortega y Gasset», *Revista de Ciencias Sociales*, IV, 3 (1960), 507-514; Rockwell Gray, *José Ortega y Gasset* (Madrid, Espasa-Calpe, 1994), 221-222. Sobre el perspectivismo en Valéry y Ortega, consultar mi estudio: Monique Allain-Castrillo, «Croisée de Perspectives: Paul Valéry et Ortega y Gasset», *Recherches sur la Philosophie et le Langage*, 11 (1989), 61-73.

mo racionalista de Paul Valéry[27]. Al estudiar los manuscritos de *Regards sur le Monde actuel* de la Biblioteca Nacional de París, se nota que Valéry emplea el mismo ángulo de vista que Ortega y un vocabulario muy similar: «La différence entre ce qui mène et ce qui est mené... une élite... la masse...»[28], pero Ortega ha esperado toda su vida ser reconocido como filósofo auténtico, preocupación ajena a Valéry, que calificaba la metafísica de «manière de voir exagérée» (IV, 702, 1912). Sin embargo, el poeta pensador francés y el ensayista filósofo español llegan a la misma conclusión, la de Renan, que el tiempo de los sistemas absolutos está abolido: «Mon point de vue philosophique est la diversité des points de vue» (III, 514, 1903), según Valéry, y «Cada vida es un punto de vista sobre el universo», según Ortega[29]. El intelecto siente un placer muy similar al del amor cuando acaricia una idea, piensa el español, y el francés se dice enamorado de las ideas como otros lo están del desnudo. Ortega, como Valéry, se siente Robinson, prisioneros los dos de la isla que es la vida. El perspectivismo de ambos escritores ha resistido todas las embestidas a pesar de guerras, civil o internacional, y rehúsan a la par la deificación de lo moderno así como el desprecio del adversario, la ortogénesis de la ideología como la entropía de los hechos.

3. Salvador de Madariaga

La amistad hispánica más real, menos literaria, de Valéry es la que le unió a Salvador de Madariaga. Por su papel político y cultural en la Sociedad de Naciones, así como el más simplemente intelectual de-

---

[27] Jean Cassou, *Panorama de la Littérature espagnole contemporaine* (París, Simon Kra, 1929), 137.

[28] Los manuscritos de *Regards sur le Monde actuel* se pueden consultar en la Biblioteca Nacional de París bajo la sigla VAL 50, VI (1934-1936), nº 19066. La cita corresponde al «feuillet» 42.

[29] José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, *Obras Completas*, tomo III (Madrid, Revista de Occidente, 1947), 200.

sempeñado por Valéry en el Comité de Letras y Artes del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, Madariaga fue probablemente el español que más trato directo tuvo con nuestro poeta[30]. Su hijo Claude Valéry nos comentó, poco antes de morir, que su padre confiaba[31] en materia de opiniones políticas en «Mada(r)» —tal y como lo llama amistosamente en sus *Cahiers*—, que fue diputado de las Cortes republicanas[32], embajador en Washington y París, y ministro. Valéry nos ha dejado un retrato generoso de este ensayista y hombre de estado español:

> ... La combinaison qui vous constitue et qui fait de vous un personnage spécifiquement européen. C'est l'être au degré le plus rare que de composer en soi de la manière la plus vive et la plus heureuse la saveur du pays de Cervantes, les précises vertus de Polytechnique, le genre qui se prend à Oxford, et ce je ne sais quoi de familièrement universel qui ne se respire qu'à Genève (*OE.*, I, 1138, 1933).

Se trata de una respuesta a una «méditation sur le rôle de l'esprit» dirigida por Madariaga a Paul Valéry en la cual el español pretende reservarse el monopolio del corazón, confundiendo una vez más al francés con su personaje M. Teste. Años más tarde, Madariaga reconoce la belleza literaria del texto de Valéry pero lo considera «no muy apto para nuestro propósito», porque el poeta francés se retira en «un palacio de transparente hielo por encima del humilde monte bajo de la política

[30] Salvador de Madariaga, *Memorias, 1921-1936* (Madrid, Espasa-Calpe, 1974). Estas memorias contienen varias alusiones a los encuentros con Paul Valéry en la Sociedad de Naciones.

[31] Confirma esta opinión Cacambo, «Les Lettres chez le concierge», *Candide*, 25 de mayo de 1933: «Quant aux difficultés de l'heure, il suffit à M. Paul Valéry de considérer M. de Madariaga pour en apercevoir la solution, et pour l'exprimer selon la meilleure tradition obscuriste».

[32] Corpus Barga, «Los tés de Madariaga», *Papeles de Son Armadans*, 90, 269-70 (1978): de la misma manera que Paul Valéry no había nombrado a Anatole France en su discurso de ingreso en la Academia Francesa, Madariaga quiso no nombrar a Eduardo Ortega y Gasset en las Cortes, pero le abuchearon y le obligaron a pasar por el aro de nombrarle (231-32).

humana»[33]. Esta misma reticencia de Madariaga hacia Valéry la confirmamos al cotejar los textos gemelos del político gallego, el anglosajón de su Introducción al volumen X de las *Collected Works in English* de Valéry con el capitulo «Paul Valéry» de su libro *Cosas y Gentes*, descubriéndose diferencias a veces justificadas, otras menos[34]. En particular, al final del texto español, existe un largo párrafo muy negativo sobre Valéry que falta en el texto inglés, como si Madariaga midiese a su «amigo» con distinto rasero en inglés y en español. En el texto castellano considera que Valéry «se eleva de un golpe de ala a las fantasías de arquitectura transparente y perfecta en que se complace» y «se pone a esculpir niebla»[35]. Madariaga introduce también, en *Cosas y Gentes*, dos nuevos encabezamientos, uno al principio, «El pensamiento desnudo», y otro en el centro del texto, «Entre orgullo y vanidad», la parte más crítica, que corresponde a las páginas XXI a XXVI de la edición anglosajona y que publicará, sola, como artículo, en *La Nación* de Buenos Aires[36], el 14 de enero de 1973 ...es decir, a mayor distancia y menor compromiso, más dureza. Las páginas 366 y 367 del texto español reemplazan dos párrafos de la página XXXIV en inglés sobre la libertad y la dictadura, en los cuales Madariaga expresa con más agresividad su desacuerdo con la concepción política del poeta francés. Además, dos pequeñas frases, bastante poco inocentes, añadidas en las páginas 362 y 369, adulteran el primitivo texto inglés. Que Madariaga se adapte a su público español es muy natural. Valéry lo hace perso-

---

[33] Las cartas oficiales intercambiadas por Valéry y Madariaga figuran en Institut International de Coopération Intellectuelle, *Correspondance. Pour une Société des Esprits* (París, 1933). La carta de Madariaga ocupa las páginas 93-112 y la de Valéry las páginas 115-132. La cita de Madariaga recordando dicha correspondencia figura en Salvador de Madariaga, *Cosas y Gentes*, vol. I (Madrid, Espasa Calpe, 1980), 369.

[34] Salvador de Madariaga, introducción a *History and Politics* de Paul Valéry, trad. de Denise Folliot y Jackson Mathews (Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series, XLV-10, 1962), XXI-XXXVI. Salvador de Madariaga, *Cosas y Gentes*... 355-370.

[35] Salvador de Madariaga, *Cosas y Gentes*... 369-370.

[36] Salvador de Madariaga, «Entre orgullo y vanidad», *La Nación*, 14 de enero de 1973, Sección 3.ª, 1-2.

nalmente (*OE.*, I, 951, 1934). Pero titular «Entre orgullo y vanidad» la segunda parte de su texto en castellano, y dar así un tinte psicológico y peyorativo a lo que debería ser una crítica objetiva de la visión valeryana de la libertad, como lo hace Madariaga, revela una actitud intelectualmente dudosa. Madariaga apunta especialmente a cuatro textos de Valéry: *Préface aux Lettres Persanes* (*OE.*, I, 508-517, 1926), *Fluctuations sur la liberté* (*OE.*, II, 951-969, 1938), *L'Idée de Dictature* (*OE.*, II, 970-976, 1934) y *Au sujet de la Dictature* (*OE.*, II, 977-981, 1934). El español afirma que la lucidez del francés se oscurecía en política; su escepticismo radical hace de Valéry un positivista demasiado incrédulo y su gusto poético y musical colabora a cierto oscurantismo político.

Valéry había muerto cuando Madariaga lo atacó un poco en inglés y bastante más en español. Se adivina que Don Salvador, retrospectivamente, no perdona a Valéry sus escritos sobre la Dictadura, él que había tenido que esperar cuarenta largos años entre su admisión (1936) y su ingreso (1976) en la Real Academia Española, a los 90 años de edad, lo que no le impidió inspirarse, para su discurso académico, en uno de los mejores textos de Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1894)[37]. Valéry no se avergonzó nunca de sus textos sobre la Dictadura, en particular por su amistad con el portugués Antonio Ferro, autor de una biografía sobre Salazar que lleva precisamente como prefacio *L'Idée de Dictature* valeryana[38]. Según Madariaga, se puede deducir de estos textos que Valéry no amaba la idea de libertad, que confundía con las nociones de mayoría y democracia.

Don Salvador aceptaba difícilmente la atracción de Paul Valéry por la época de Montesquieu y los años centrales del siglo XVIII —«le plus

[37] Octavio Victoria, *Vida de Salvador de Madariaga*, vol. 1 (Madrid, Fundación Ramón Areces, 1990), 507. Probable resultado de conversaciones entre el español y el francés, aparecen las «Tres hermanas latinas» de Madariaga en *Bosquejo de Europa* (1951) después de los «3 latins» (1898) de Paul Valéry (I, 253).

[38] Paul Valéry, *L'Idée de Dictature*, Prefacio a *Salazar. Le Portugal et son chef*, de Antonio Ferro (París, Grasset, 1934). El texto de Paul Valéry precede a otro prefacio de Oliveira Salazar.

beau souvenir des hommes» (I, 253, 1897)—, antes de la Revolución Francesa. Valéry mantendrá siempre esta predilección de Antiguo Régimen: ¿qué diferencia, en el fondo, entre el Despotismo Ilustrado y la dictadura «inteligente» de Salazar? Sin embargo, a pesar de sus discrepancias, Madariaga y Valéry son ciudadanos de la tercera vía, grupo heterogéneo, a menudo decepcionados por sus respectivos gobiernos, contrarios a cualquier dogma monolítico, respetuosos del orden y la jerarquía. *Los Principios de An-Arquia Pura y Aplicada* de Valéry, publicados recientemente, aunque escritos en 1936, podrían ser considerados en cierta manera como una respuesta, un «basso continuo» al ensayo *Anarquía o Jerarquía* (1934) de su amigo «Mada», al cual Valéry responde: Anarquía y Jerarquía[39].

4. Eugenio d'Ors y Joan Estelrich

El «clan catalán» de París contemporáneo de Valéry estaba constituido por pintores, músicos y escritores; de estos últimos, los más amigos de nuestro poeta fueron Eugenio d'Ors y Joan Estelrich. El primero quizás sea el más destacado. Su «alter ego», Octavi de Romeu, como el Juan de Mairena de Antonio Machado, aunque a la inversa, es hijo espiritual de Edmond Teste. De 1906 a 1911, d'Ors es corresponsal en París de *La Veu de Catalunya* y su tesis doctoral de 1913 trata, como la estrofa XXI del *Cementerio Marino*, de las aporías de Zenón de Elea. En 1927, se instala de nuevo en París, como miembro permanente del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. En las Décadas de Pontigny de 1931, hace una intervención célebre sobre *Lo Barroco*, obra suya que será traducida al francés, como hemos visto, por la hija del poeta, Mme. Agathe Rouart-Valéry, que nos contó con humor las peripecias de la traducción a lo largo de 1934. El 18 de julio de 1936

[39] Paul Valéry, «*Los Principios de An-Arquia Pura y Aplicada*», trad. de Félix de Azúa, epílogo de François Valéry (Barcelona, Tusquets, 1987). La edición francesa es de 1984. Cf. mi recensión de este libro, Monique Allain, «Templando ideas», *El País*, 6 de agosto de 1987, pág. 3 de la sección Libros.

sorprende a d'Ors en la capital francesa; en 1937, regresa a la España de Franco, lo que le vale una amarga discusión con Pablo Picasso sobre la recuperación por el régimen franquista de los cuadros del Prado llevados a Ginebra durante la Guerra Civil. Otros dos catalanes, también amigos de Valéry, el pintor José M.ª Sert y el periodista Joan Estelrich, consiguieron entregar, in extremis, al Secretario General de la Sociedad de Naciones los tesoros de arte español puestos a salvo en Suiza, donde el poeta francés pudo verlos en Ginebra en 1939, justo antes de la II Guerra Mundial, siendo repatriados milagrosamente, entre el 1 y 9 de septiembre de dicho año, gracias a los buenos oficios de otro catalán y amigo de Valéry, Eugenio d'Ors.

Al examinar sus *Glosarios*, se puede deducir una intensa presencia de Paul Valéry, desde un principio, legítimo orgullo de «Xenius» de haber hablado del poeta francés cuando todavía no estaba de moda, como nos lo precisa Josep Pla[40]. Desde el primer volumen de *Nuevo Glosario*, Eugenio d'Ors nos presenta su biblioteca ideal de juventud, que incluye *La soirée avec M. Teste*, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *La jeune Parque* y *Charmes*, es decir, toda la obra publicada de Valéry hasta ese momento[41]. Los catalanes se preocuparon mucho de la polémica sobre la Poesía pura y del ingreso de Paul Valéry en la Academia de Francia: d'Ors llega hasta el punto de discutir los términos de la respuesta del historiador Hanotaux al discurso académico de nuestro poeta[42]. El catalán imagina incluso una discusión entre Octavi de Romeu y Valéry, «portador de la forma de la Inteligencia»[43] y «cuya inteligencia me pasma, más aún, si cabe, que su poesía»[44]. Estas citas, que podrían multiplicarse al infinito, se resumen

[40] Josep Pla, «Eugeni d'Ors», *Homenots*, tomo XI de *Obra Completa* (Barcelona, Destino, 1984), 290: «Sentirem parlar de Valéry quan aquest senyor, absolutament retirat de la poesia, treballava en no sé quin bureau del seu país».

[41] Eugenio d'Ors, *Nuevo Glosario*, vol. I, 1920-1926 (Madrid, Aguilar, 1947), 1131.

[42] Eugenio d'Ors, *Nuevo Glosario*, vol. II, 1927-1933 (Madrid, Aguilar, 1947), 83-90.

[43] Eugenio d'Ors, *Nuevo Glosario*, II... 105.

[44] Eugenio d'Ors, *Novísimo Glosario* (Madrid, Aguilar, 1946), 100.

claramente en la opinión de Marcel Bataillon: «La reacción intelectualista de d'Ors tenía el mismo sentido que la de Valéry»[45]. d'Ors le llama «correligionario», «mi poeta», subraya siempre dos caracteres en Valéry, la inteligencia y el clasicismo, y le llama «el poeta de las luces»[46]. A pesar de ese entusiasmo, Eugenio d'Ors acusa a Valéry de economizar sus fuerzas en las reuniones de la Cooperación Intelectual y de pasearse con su torre de marfil puesta. Por su parte, Luisa Israel imagina un debate entre el autor catalán de *La vida de Fernando e Isabel, Reyes Católicos de España*, optimista defensor de la Historia, y el pesimista denigrador de la Historia-veneno, autor de *Regards sur le monde actuel*[47].

También en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual conocerá Paul Valéry al periodista y escritor catalán Joan Estelrich (1896-1958), que se había instalado en París en los años 20. Marcadamente de derechas, dirige, durante la guerra civil española, la revista pro-franquista *Occident*, en la que no colaboró Valéry, pero sí Claudel, Miomandre, Stravinski, Falla y D'Ors, obteniendo Estelrich de Claudel su famosa oda *Aux martyrs espagnols* como prefacio al libro *La Persécution religieuse en Espagne* (1937), poema que por cierto Jorge Guillén traducirá, después de *El Cementerio Marino*, para salir de la cárcel, con irritación de Juan Ramón Jiménez, instalado en el exilio. Durante la Ocupación alemana organiza, en la Biblioteca Nacional de París, una exposición sobre Luis Vives, en 1941, y, gracias a sus conexiones, el catalán puede prestar ayuda a Valéry:

> Se ponía a trabajar muy de madrugada, en su tercer piso de la calle de Villejust, horas antes de la salida del sol, durante el invierno: aquellos inviernos interminables, helados —en los años de la ocupación alemana—... Cuando el frío atería sus manos, impidiéndole

---

[45] Marcel Bataillon, «Eugenio D'Ors» (Barcelona, 1882-Madrid, 1954), *Revue de Littérature Comparée*, XXVIII (1954), 516-18.

[46] Andrés Amorós, *Eugenio D'Ors, crítico literario* (Madrid, Prensa Española, 1971), 120.

[47] Luisa Israel, «Eugenio D'Ors contra Paul Valéry, apasionante debate de ideas», *La Nación*, 11 de septiembre de 1932, 3.

> sostener la pluma, las calentaba metiendo los dedos en un bote con agua tibia, colocado sobre la estufa... Algunas veces el chocolate irunés, marca «Elgorriaga», le había endulzado la existencia. Nos veíamos entre diez y doce, acabada su tarea. No faltaban temas, constantemente tristes... la censura del ocupante, el cual se preguntaba con recelo por qué Valéry había titulado su último libro, a punto de publicar, *Mauvaises pensées et autres*. Recordábamos los viajes, los congresos, nuestra tierra, nuestro Mediterráneo, nuestros amigos comunes, dispersos, lejanisimos, encerrados en otros mundos...[48].

Y concluye Estelrich: «... sólo hemos tratado aquí del Valéry crítico. No del Valéry poeta, que es el Valéry importante, el gran Valéry, don a Francia de nuestra Occitania mediterránea e inagotable»[49]. Notemos que la mayor parte del conjunto de obras de Paul Valéry existente en la Biblioteca Nacional de Madrid está constituida por un donativo de Joan Estelrich.

---

[48] Joan Estelrich, *Las profecías se cumplen* (Barcelona, Montaner y Simón, 1948), 133-34.

[49] Joan Estelrich, *Las profecías*... 144.

Capítulo VIII

ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS

Si la Historia no complacía a Valéry, todavía menos le gustaba la política: «Je le confesse: le spectacle de l'univers politique me soulève le coeur» (*OE.*, I, 1143, 1933). Aunque la «politique est ventriloquie» (XXIV, 558, 1941), hay que aceptar que «la grandeur n'est pas naturelle aux Français... elle vient d'abord chez eux par L.[ouis] XIV sous forme espagnole» (VII, 850, 1921)...

1. La Guerra de Cuba de 1898

Mientras Valéry, en la última década del siglo pasado, afina su «método», ayudado por lecturas españolas, se gana la vida como redactor en el Ministerio de la Guerra. En los *Cahiers*, en el centro de una página, brota el siguiente comentario lapidario: «Aujourd'hui commence la guerre des Espagnols et des Yankees» (I, 241, 1898), frase que inspirará las famosas reflexiones de *Regards sur le Monde actuel*, tres décadas más tarde:

> Je ne sais pourquoi les entreprises du Japon contre la Chine et des États-Unis contre l'Espagne qui se suivirent d'assez près me firent dans leur temps une impression particulière... l'un était le premier acte de puissance d'une nation asiatique réformée et équipée à

l'européenne; l'autre... d'une nation déduite et comme développée de l'Europe contre une nation européenne... Je n'avais jamais songé qu'il existât véritablement une Europe (*OE.*, II, 913-914, 1931).

Según Madariaga se trataría de la «conversión europea» de Valéry. Es la toma de conciencia también de la Generación del 98 española, fecha bisagra para Valéry, porque es la de la muerte de Mallarmé y de la revisión del «affaire Dreyfus»[1].

Cuando resume, en los *Cahiers*, los 20 temas o momentos importantes de su vida, del 87 al 99, destaca en el 98: «Guerre —1er Mai» (I, 571, 1899). Tres cartas todavía inéditas de Valéry corroboran su sentimiento de rebelión guerrera contra la mala fe norteamericana en la Guerra de Cuba. Son menos conocidas que las líneas precedentes, ya publicadas, pero igual de interesantes y más reveladoras de la íntima conexión de Valéry con España durante sus años juveniles.

Cuando un amigo le escribe, defendiendo la paz, después del hundimiento del Maine, Valéry se declara belicista en su contestación del 16 de marzo de 1898:

> Il est assez drôle que tu t'adresses à moi pour la Paix quand je suis amateur du contraire, en somme peu ami de l'humanité que je ne distingue pas de la crocodilité... ici, au milieu des papiers terribles qui encombrent le bureau du Matériel de l'Artillerie auquel j'appartiens...[2].

Quince días más tarde, Valéry en carta a Pierre Louÿs, inédita, toma claramente partido a favor de España:

> Comment trouves-tu les Espagnols? Moi, superbes... Pas une autre nation n'aurait fait cette belle figure. L'Europe a comme toujours perdu une belle occasion de raviver sa prééminence... Demain ce sera

---

[1] C. A. Molina, «Primer Centenario de Salvador de Madariaga: Las amistades europeas», *El País*, 23 de julio de 1986, VI y VII. Además de Valéry, fueron anti-Dreyfus Mistral, Maurras, Louÿs, Cézanne, Degas, Renoir...

[2] La carta de Valéry a Raoul Maurin, del 16 de marzo de 1898, está expuesta en la Sala Valéry del Museo de Sète.

> trop tard. Il fallait intimer aux U.S. l'ordre net... que tout changement dans les armements actuels américains serait le signal de l'occupation de tous les ports des U.S... Si nous avions su, diront les Français! Mais l'Europe se suicide... En attendant Viva España!! le dernier et seul latino poblo [sic] qui ait du poil au...[3].

En la Guerra de Cuba, Valéry se pone del lado español, porque España es el último país «qui ne craigne ni le sang ni l'héroïsme, qui ne vit que dans l'extrémité et sans négoce», según escribe a Mallarmé poco antes de su muerte[4]. Esta reacción valeryana, tan europeísta y proespañola, está confirmada por numerosos testimonios[5].

[3] La carta de Paul Valéry a Pierre Louÿs, de fecha 31 de marzo de 1898, puede consultarse en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY Ms 200. El entusiasmo proespañol de Valéry provoca una respuesta de Pierre Louÿs en castellano, sin fecha: «Ciertamente, los españoles me gustan... los de Cuba más que los de Madrid... no puedo saber con qui [sic] estoy en esta curiosa guerra... quisiera ver [a] los Yankees en la mierda... Cuba libre eso me place...», firmada Pedro Luis, y dirigida «Al Señor Don Pablo Valéry». Pude leer esta carta en la Bibliothèque Nationale de París (Sección de Manuscritos). El mismo entusiasmo prohispánico de Valéry se encuentra también en su carta a Gide: «L'Espagne est merveilleuse, elle me rappelle l'espagnolisme de Stendhal... Elle m'anime. Elle est sublime vis-à-vis de l'humanité dégoûtante qu'arborent les U.S.» (carta inédita de marzo de 1898, también en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet).

[4] Jean Levaillant, «Genèse...», 7-8.

[5] Joan Estelrich, *La Falsa Paz* (Barcelona, Montaner y Simón, 1949), 57; Gaston Palewski, «Propos», *Revue des Deux Mondes* (Février 1979), 376; Avesnes, «Le mouvement des Idées, Le Barrage nécessaire», *Revue Hebdomadaire*, 10 Décembre 1927, en Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY Ms. 1001; Hubert Fabureau, *Paul Valéry* (Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1937), 240-41; André Berne-Joffroy, *Présence de Valéry* (París, Plon, 1944), 106; R. J. Dupuy, «Regards de Valéry sur l'Univers politique», *Mélanges offerts à M. le Doyen Louis Trottabas* (París, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1970), 149; Julien Freund, *La Décadence* (París, Sirey, 1984), 301-311; Georges Guy-Grand, «De l'Europe et de la France selon Paul Valéry», *La Grande Revue*, 136.8 (Août 1931), 327; Jorge Uscatescu, «Una nación europea», *ABC*, 6 de diciembre de 1962, sin pág.

2. El Canal de Panamá, Venezuela y México

La secesión de Panamá, en 1903, que se separa de Colombia, nos vale una carta apasionada de Valéry:

> Vous ne sauriez croire combien je suis fier de vous... me voici surpris, dépassé, emballé comme tout le monde par les évènements... - votre nomination à Washington, la trouée de l'isthme enfin assurée et presque prochaine - toutes les intriges colombiennes brusquement anéanties, et les partisans du Nicaragua en déroute...- Vous avez trouvé extraordinaire qu'on puisse affronter la Culebra, déplacer des millions de tonnes de roche - et qu'on ne puisse surmonter une poignée de politiciens rapaces... Et vous avez trouvé très simple de faire dans la politique un magnifique déblai... (III, 194-196).

El Canal de Panamá, empezado por Ferdinand de Lesseps, en 1881, después de su éxito en Suez, no fue terminado hasta 1914, por los Estados Unidos. Esta carta de Valéry está dirigida a Philippe Bunau-Varilla, ministro plenipotenciario de la nueva república panameña, que hizo elegir el trazado panameño llamado de la «Culebra» más bien que el nicaragüense. Debido a la mala voluntad colombiana, los Estados Unidos prefirieron negociar directamente con Bunau-Varilla, que firmó el tratado, en noviembre de 1903, con el secretario de Estado americano Hay. Esta carta prueba el interés internacionalista de Valéry, siempre al acecho de los asuntos cósmicos, en un mundo donde «Guatemala décide de l'Alsace»[6]. Este «affaire» del Canal, doblemente hispánico porque Ferdinand de Lesseps era pariente de la Emperatriz de los Franceses, Eugenia de Montijo, se había convertido en el escándalo de Panamá, que había apasionado ya a su maestro Mallarmé.

En una carta a su amigo Gustave Fourment, Valéry cuenta cómo había recibido la propuesta de un director de un gran periódico francés

---

[6] Guy Thuillier, «Paul Valéry et la politique, IV (1921-1925)», *La Revue Administrative*, (Mai-Juin 1963), 237.

para sacarse de la manga, en dos horas, dos columnas sobre «les affaires du Vénézuela pas encore connues»[7], probablemente porque se le consideraba enterado y al quite de los asuntos latinoamericanos. De la misma manera que en Cuba en 1898, los norteamericanos se habían puesto del lado de los venezolanos contra las compañías europeas, lo que dio nacimiento a la Doctrina Drago.

El recuerdo de la intervención francesa en México tampoco dejaba indiferente a Valéry. Mathilde Pomès nos cuenta los lazos familiares de la esposa del poeta con la Guerra temeraria deseada por la emperatriz Eugenia y realizada por Napoleón III: la mujer y la cuñada del poeta eran «hijas de una hermana de Berthe [Morisot] y de un oficial del cuerpo expedicionario francés del emperador Maximiliano que había perdido un brazo en la guerra de México...»[8]. Guy Thuillier cita numerosas reflexiones valeryanas sobre México, en particular:

> ... la monarchie a abouti à une politique de Touche-à-tout, qui a cessé de convenir à une nation de Pococuranti, une fois qu'elle a été pourvue... D'ailleurs au fond celle de N.[apoléon] III, Espagne, Mexique, etc... Ce fut la politique du Quai, aggravée par les combinaisons financières du 8 place de la Bourse —se mêler de tout comme si on ne se foutait pas de tout[9].

De ahí el llamado «Cahier Mexique», que forma parte del tomo IV de la edición integral de los *Cahiers 1894-1914*, por Gallimard (1992), y lleva al final: «Recaudación de Rentas. Contiene cien hojas, que ésta y la primera van firmadas por el Sr. Jefe superior político y rubricadas las intermediarias por el Sr. de Gobierno, de Noviembre 1900 a Julio 1901».

---

[7] Paul Valéry-Gustave Fourment, *Correspondance*... 165. La carta de Paul Valéry es del 7 de enero de 1902.

[8] Mathilde Pomès, «El Centenario de Paul Valéry. Noviazgo y Boda», *ABC*, 2 de noviembre de 1971, sin pág.

[9] Guy Thuillier, «Paul Valéry et la politique, XI (1941-42)», *La Revue Administrative* (Mars-Avril 1965), 129.

3. La Guerra Civil española (1936-1939)

En los días que preceden el Alzamiento franquista, Paul Valéry viaja de Lyon a Ginebra; el 15 de julio de 1936 almuerza con el Presidente Herriot, que reside en el Hôtel des Bergues, y el 17 en casa de Pablo de Azcárate, a la sazón Secretario General Adjunto de la Sociedad de Naciones (XIX, 68). El 3 de mayo de 1937 apunta en sus *Cahiers*: «Déj. avec... Malraux à l'Albany. Convers. sur l'Espagne, communisme, etc...» (XX, 12). El 30 del mismo mes: «Lecture d'Alphabet, de Narcisse, etc... devant 35 personnes. Carner. Brull.» (XX, 62). Y en enero del 38: «Dîner chez Carner-Malraux... Grande discussion... Goethe, dialectique, Espagne. Je suis très fatigué» (XX, 870). La edad y la salud no le permiten ya la pasión desplegada con la Guerra de Cuba o los asuntos de Panamá. Sin embargo, una revista ilustrada de la época abre su primera página el 28 de octubre de 1936 con la siguiente declaración de nuestro poeta:

> Dans ce numéro, à propos de la Guerre d'Espagne, Paul Valéry nous dit...
>
> *Contre l'horrible facilité de détruire.* Toute civilisation se constitue un capital spirituel et un capital matériel, inséparables par essence, qui se forment et se dissipent avec elle... Mais les hommes ne sont pas seulement des «civilisés»... Personne n'eut imaginé, il y a un an, que les trésors qui sont en Espagne, Prado, églises, palais, fussent en péril prochain. Je ne sais si des protestations peuvent à cette heure, et en cette matière, avoir le moindre effet, et en vérité je ne le crois pas. La guerre traite les hommes comme des choses. Pense-t-on qu'elle va traiter les choses, même les plus nobles, comme des hommes? Cependant je joins ma voix à toutes celles qui s'élèvent contre l'horrible facilité de détruire. J'y mets plus de dégoût que d'espoir. Signé Paul Valéry de l'Académie Française[10].

---

[10] Paul Valéry, «Contre l'horrible facilité de détruire», *VU*, 450, 28 de octubre de 1936, 1.

Esta protesta de Valéry por las destrucciones de la Guerra Civil, pero sin tomar partido abiertamente, va en el mismo sentido que la creación y la organización de las Juntas encargadas de la conservación de las obras de arte en España, justo en el momento que su amigo Madariaga presidía el Office International des Musées. Pero, como siempre, la aproximación de Valéry se mantiene prudente e intelectual, posiblemente influenciada por los fracasos y desventuras del compromiso político de su íntimo André Gide, aunque Sánchez Mayans perciba detrás del poeta purista un espíritu político torturado[11], que firma un manifiesto en favor de los refugiados españoles[12]. Se conoce también la participación de Valéry en una exposición de donativos en favor de los niños españoles, firmada por Picasso, Miró, Viñes y Torres-García, entre otros[13]. Todavía en 1944, Valéry se solidarizará por teléfono con el «Comité des Écrivains» en protesta contra el saqueo de cuadros de Picasso, seis semanas después de la liberación de París[14].

En el número especial del diario *Le Monde* dedicado al Centenario del nacimiento de Valéry, su hijo menor, François, (se) pregunta: «Pourquoi 1936?» como elección de fecha para emprender un nuevo camino de reflexiones políticas que saldrán a la luz, *post mortem*, con el título *Les Principes d'An-Archie Pure et Appliquée* (1984), y responde: «Sans doute, parce que le spectacle du monde l'incitait alors à poursuivre une certaine direction de sa pensée dite politique... lui si

[11] Fernando Sánchez Mayans, *Poesía, 1951-1981* (Barcelona, Plaza Janés, 1985), 168-70.

[12] Gaëtan Picon, «Un républicain chéri de la IIIe République», *Nouvelles Littéraires*, 29 de octubre de 1971, 16.

[13] En la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, y bajo la sigla VRY Ms. 996 se encuentra, en el Feuillet 219, el anuncio de la galería Parisina J. Bucher-Myrtor en relación con dicha Exposición, que tuvo lugar del 5 al 16 de julio de 1938.

[14] «Picasso et le CNE», *Lettres françaises*, 20 de octubre de 1944, sin pág. Se trata de un artículo sin firma.

méfiant à l'égard de tout engagement»[15]. Otra vez España protagonista calderoniana del gran teatro del mundo contemporáneo.

La curiosidad investigadora me llevó a descubrir una misteriosa carta de Antonio Marichalar a J. P. Monod, admirador, coleccionista, secretario benévolo, amigo íntimo y alter ego de Valéry, del cual asumía toda la correspondencia. En dicha carta, del 17 de noviembre de 1937, se lee:

> Je viens de m'entretenir avec le vicomte de Mamblas, diplomate du Gouvernement de Burgos, au sujet de ce dont vous m'avez parlé. Il paraît que la chose n'est pas exacte et qu'on a fait un rapport pour le Dean Inge qu'il va tâcher de me procurer et que je vous enverrai aussitôt[16].

El tono hermético de estas líneas me incitó a hacer ciertas indagaciones que desarrollo ampliamente en un libro de reciente publicación, *Paul Valéry et le Politique* (París, L'Harmattan, 1994), que aquí resumo. Antonio Marichalar, interlocutor del poeta francés desde el viaje de éste a España en 1924, vivió durante la guerra civil refugiado en Biarritz y colaborando activamente en *Le Courrier* de Bayona, donde habló varias veces de Valéry. En la zona vascofrancesa existía una organización de intercambios entre republicanos y franquistas en la que actuaban, por el gobierno de Burgos, el diplomático vizconde de Mamblas (el futuro embajador Duque de Baena), y por el de la República, Justino de Azcárate, el hermano de Pablo, anfitrión de Valéry en Ginebra. Motivo fundamental de preocupación en aquellos meses para los católicos franceses, entre los que se encontraba Mme. Valéry, eran los relatos sobre atrocidades cometidas en el campo republicano contra sacerdotes, monjas, obras de arte, etc. De ahí el manifiesto de Valéry, «Contre l'horrible facilité de détruire», de octubre de 1936. Pero cuando las tropas franquistas penetran en el País Vasco en 1937, la aviación

[15] François Valéry, «Un carnet inédit, *Les Principes d'An-Archie Pure et Appliquée*», *Le Monde*, 29 de octubre de 1971, 18.

[16] Antonio Marichalar, «Lettre à J. Monod» (París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet), VRY 609.2 in 12.

alemana destruye Guernica y empiezan los asesinatos de sacerdotes vascos fieles a la República, muchos intelectuales franceses, como Mauriac y Maritain, abandonan el campo franquista, como Bernanos lo había hecho después de ver actuar a los falangistas en las Baleares. Probablemente Valéry y/o su esposa querían saber exactamente lo que pasaba y pidieron información a su amigo español mejor colocado, desde su punto de vista, para dársela. Marichalar les dice, según Mamblas, que «la chose n'est pas exacte» y que les enviará el «rapport» del Dean Ralph Inge, alusión evidente al Dean de la catedral Saint-Paul de Londres, anticomunista furibundo y autor de un célebre panfleto en defensa de la «cruzada» de Franco, «*Dean Inge indicts the Red Government of Spain*» (1938), enviado probablemente para acallar los escrúpulos de Mme. Valéry y tal vez del propio poeta.

Al consultar la correspondencia del momento se revelan en Valéry un interés y una inquietud por lo que anticipaba el conflicto español, derecha católica contra izquierda laica, pero también entre cristianos totalitarios y cristianos liberales cuando entra en escena el pueblo vasco. El 3 de agosto de 1936, Valéry escribe a la erudita belga Emilie Noulet, que había publicado ya algún estudio sobre él:

> ... j'écris les Principes d'anarchie pure et raisonnée dans un petit carnet et c'est la lumière antipolitique que je fais de mon mieux p. isoler et condenser dans ce traité secret.-chut [17].

Unos meses antes de la correspondencia entre J. P. Monod y Marichalar, el 22 de abril de 1937, he aquí lo que el poeta cuenta a su amiga:

> Hier, vu Mal[rau]x. Très amusant. Nous déjeunerons ensemble Vendredi. L'affaire ibérique est très curieuse. Ils commencent à comprendre qu'il n'y a plus moyen de rien comprendre à rien et que le

[17] La carta de Paul Valéry a Emilie Noulet del 3 de agosto de 1936 figura con el n.º 142 en el catálogo de *Ouvrages anciens, livres modernes et livres illustrés. Occultisme. Manuscrits Littéraires* correspondientes a la Venta de 9 junio de 1980 celebrada en la Sala Drouot de Paris, sin pág.

> mot «Guerre» n'a plus de sens historiquement définissable. J'ajoute qu'il en est de même du mot «Révolution». En d'autres termes tout ce que l'on croit entendre par la, — surtout quant aux conséquences, est périmé[18].

De nuevo, el 22 de marzo de 1938, Valéry comenta a Emilie Noulet:

> Les évènements tra os montes m'affectent beaucoup en soi... mais pour vous singulièrement...[19],

ya que esta última se había casado, el 10 de agosto de 1937, con el poeta catalán Josep Carner. Por su parte, el 23 de septiembre de 1938, Emilie Noulet-Carner escribe a Paul Valéry y le pide, sin pedírselo de verdad, una toma de posición a favor de la España republicana, aun sabiendo que nuestro escritor no actuaría en la línea que ella pedía, ni en ninguna otra:

> ... une déclaration pour l'Espagne, pour approuver ce que vient de faire Negrin: offrir, non décider, le retrait des troupes non-espagnoles du côté gouvernamental... Là aussi, en Espagne: le courage, la dignité, la générosité existent encore[20].

Poeta oficial de la liberal y laica III República Francesa, pero prologuista al mismo tiempo de Oliveira Salazar con un agudo análisis del fenómeno dictatorial, antidreyfusard en su juventud pero defensor del judío Bergson durante la Ocupación alemana, amigo del mariscal Pétain, a quien apadrinó en la Academia Francesa, pero también del gene-

---

[18] La carta inédita de Paul Valéry a Emilie Noulet del 22 de abril de 1937 se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Paris, Sección de Manuscritos, n.° 19203-II, feuillet 240.

[19] La carta inédita de Paul Valéry a Emilie Noulet del 22 marzo de 1938 se encuentra en la Biblioteca Nacional de Paris, Sección de Manuscritos, n.° 19203-II, feuillet 261.

[20] La carta inédita de Emilie Noulet a Paul Valéry del 23 de septiembre de 1938 se puede consultar en la Biblioteca Nacional de París, Sección de Manuscritos, n.° 19203-II, feuillet 315.

ral De Gaulle, a quien acompañó a la Comédie Française recién liberado París, Valéry, enemigo de ídolos políticos, sólo se sentía a gusto en una democracia claramente elitista. De ahí su constante admiración por San Ignacio y los jesuitas. Los principios de anarquía y aristarquía, en vez de contraponerse, se complementan, en una igualdad teórica de derecho y una desigualdad natural de hecho que permiten salvaguardar la libertad final. No hay mejor política que la «antipolítica» lenta. El péndulo histórico va y viene entre utopía y rigor, de un Don Quijote «demasiado loco» a un Quijotismo «moderno y americano». Valéry se queda en su especialidad de espectador y su paso a la acción permanece siempre virtual. Mucho más objetivamente que Madariaga, Octavio Paz, el último Premio Nobel literario hispánico, establece un matiz indispensable entre la negación (imposible) de la política y el horror (comprensible) hacia la acción política en Valéry, cuyas «reflexiones sobre la decadencia de Europa me sirvieron mucho al escribir mis informes diplomáticos»[21].

[21] Roberto Vallarino, «Conversaciones con Octavio Paz. III: Política y Literatura», *Diario 16*, 20 de octubre de 1985, pág. III de la Sección «Culturas».

CAPÍTULO IX

LA LENGUA DEL DESCUBRIMIENTO

La relación entre Imperio y lengua, cantada por Hernando de Acuña, simbolizada en la coincidencia de fechas del Descubrimiento de América y la Gramática de Nebrija, y celebrada por Unamuno en su soneto *La sangre del espíritu*, es la que parece descubrir intuitivamente Valéry al ligar la Conquista de América con la beligerancia de la lengua española:

> Les essais de domination universelle. Romains. Leurs imitateurs -Charlemagne - Arabes- *Espagnols du XVI*... Il n'y a de grandes nations que celles ayant à une époque de l'histoire tenté la conquête du monde... ce désir et cet effort désignant une vitalité supérieure... Conquête matérielle et conquête spirituelle. Ambiguïté (VII, 292, 1911).

A los 20 años, con ocasión del IV Centenario del Descubrimiento de América, Valéry publica el artículo *Christophe Colomb devant les taureaux, par Léon Bloy* (*OE.*, I, 1777-78, 1892) firmado con el gongorino pseudónimo de M. D.[oris], donde alaba al gran «Christophe Colomb trahi par sa descendance», que ha permitido que toda la tierra habitable sea descubierta, explorada y civilizada (*OE.*, I, 1015, 1932), el acontecimiento más importante de la Edad Moderna según Paul Valéry (*OE.*, I, 1131, 1932). Se trata de agradecer a Léon Bloy su atrevimiento al publicar tal libro, que desencadenó una verdadera polémica sobre la santificación o repudiación del Cristóforo.

Paul Valéry compara el descubrimiento de América al de su propio cuerpo: «... ces organes quand enfin il les découvre, comme il découvre l'Amérique... chose étrange et étrangère» (XXII, 757-759, 1939-40), lo que no le impide reservarse allí un lugar en caso de ruina total de Europa, por ser «son émanation... une sorte d'exagération de ses caractères» (*OE.*, II, 1558, 1925), «une création formidable de l'Europe» (*OE.*, II, 1014, 1922), una «projection de l'esprit européen» (*OE.*, II, 987, 1938).

> J'en viens donc à l'Amérique. Toutes les fois que ma pensée se fait trop noire, et que je désespère de l'Europe je ne retrouve quelqu'espoir qu'en pensant au Nouveau Continent... qu'il y aura, çà et là, dans le Nouveau Monde, des esprits dans lesquels vivront d'une seconde vie quelques-unes des créatures merveilleuses des malheureux européens (*OE.*, II, 989-990, 1938).

En la Nota introductoria a su obra *Rhumbs*, Valéry habla de sí mismo identificándose con el Navegante genovés (*OE.*, II, 597, 1926) y en la página siguiente: «Gênes... Américaine depuis Colomb», pero como admite la fortuna al lado de la necesidad, y el verso dado como base del poema construido, también piensa que «... le hasard s'est montré bon prince: il a mis l'Amérique devant Colomb...» (*OE.*, II, 868, 1941) porque «Mon hasard est plus moi que moi» (*OE.*, II, 880, 1941).

Como Cervantes, piensa en América cuando desespera de que Europa vuelva a ser próspera y pacífica: «Las columnas de Hércules se hallan ahora en Valparaíso y en el Callao», solía confiar a Mathilde Pomès[1]. En 1938, con ocasión de la Exposición del Libro Argentino en París, confirmación de la existencia y vitalidad de la lengua española, Valéry vuelve a la misma idea con una forma un poco distinta:

> Si une guerre enfin devait achever d'accabler la déplorable Europe... une Amérique plus sage, plus libre, plus confiante que nous aura recueilli le meilleur de nos ouvrages et peut-être... quelques représen-

[1] Mathilde Pomès, «Paul Valéry y España», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 339 (julio-septiembre de 1950), 261.

tants de nos traditions de culture. C'est pourquoi l'exemple ici donné par l'Argentine me semble bien précieux et d'un intérêt universel[2].

Es el momento en que piensa visitar la América hispánica, invitado por Victoria Ocampo, pero la declaración de guerra del 1 de septiembre de 1939 echa por tierra el proyecto, y al día siguiente confirma a su amiga argentina, a quien dedica *Poésie Brute*:

> C'en est fait! Les dés sont jetés, la MORT entre en scène. Le voyage, les conférences, tout s'évanouit. L'Europe veut périr. Vous recueillerez les restes d'une civilisation qui cède aux barbares et à un fou... Quoiqu'il arrive, je vous prie de faire en Argentine tout ce que vous pourrez pour notre cause, qui est la vôtre, qui est celle de l'esprit libre[3].

Pero, sigue preguntándose Valéry, «Qui sait si je n'irai pas en Sud-Amérique?»[4]. Este afán del «maestro por antonomasia», como le llama Gastón Baquero, supone para América del Sur la prueba de que se ha convertido en la heredera de la civilización europea[5]. Terminada la guerra, Valéry está ya demasiado enfermo para cruzar el Atlántico, y el gobierno francés envía a un amigo suyo, el médico Pasteur Valléry-Radot, como emisario de Francia a las Américas ibéricas para agradecerles haber sido las primeras en reconocer oficialmente la «France libre» del general De Gaulle. Valléry-Radot era portador del siguiente

---

[2] Paul Valéry, «A l'Exposition du Livre Argentin», *La Revue Argentine* (Paris), 29 (Décembre 1938), 3-6. Se trata del Discurso inaugural de la Exposición pronunciado el 21 de noviembre de 1938 en la Biblioteca Nacional de París.

[3] La carta de Paul Valéry a Victoria Ocampo del 2 de septiembre de 1939 es la número III del conjunto de 13 incluidas en *Sur* (octubre de 1945) y figura en las páginas 83-84.

[4] En carta de Paul Valéry a Victoria Ocampo fechada en mayo de 1945, sin día; es la número XIII del conjunto de cartas incluidas en *Sur* (octubre de 1945) y figura en la página 104.

[5] Gastón Baquero, «El mensaje de Paul Valéry», *Miami Herald*, 2 de diciembre de 1985, 7.

mensaje de adiós, testamento de un Valéry y una Europa exangües a la joven América:

> A défaut de moi-même, qui, sans doute, n'aurai jamais la joie d'aller jusqu'à vous, chers amis connus et inconnus, que ma voix vous adresse du moins ces quelques mots d'affection spirituelle et de confiance... Vous étes notre espérance, amis d'Amérique latine...[6].

Como en el viaje a España de 1924, Paul Valéry descubre en el mundo hispánico, por el trujamán de la lengua, la reserva poética del mundo latino. Puede ser que se trate más de un oportunismo relativamente sincero, desde el descubrimiento, «une révélation totale», del Libro Argentino, que de una simpatía espontánea. América no se convierte en ejemplo sino en consuelo. Alfonso Reyes dice lo mismo: «Valéry contempla a América»[7] como «última Tule», lo que justifica sus prólogos a las traducciones francesas de *Leyendas de Guatemala* (1932) de Miguel Ángel Asturias, *La lucha por la paz* de Mariano H. Cornejo (1934) y los *Poemas escogidos* (1945) de Gabriela Mistral, aunque algo menos su recomendación para el Premio Nobel en favor de Enrique Larreta[8].

El texto más favorable de Paul Valéry hacia el castellano hablado en América del Sur es precisamente el último que escribió sobre temas hispánicos, publicado el mismo año de su muerte:

> ... une des langues de notre continent qui ont grandement et magnifiquement participé à la constitution de ce capital de chefs-d'oeuvre de l'Europe... c'est pourquoi il m'est arrivé plus d'une fois de tourner mes regards vers l'Amérique latine... conservatoire... la-

---

[6] Pasteur Valléry-Radot, «Paul Valéry. Souvenirs du temps de l'occupation», *Héros de l'Esprit Français* (París, Amiot-Dumont, 1952).

[7] Alfonso Reyes, «Valéry contempla a América», *Ultima Tule*, *Obras Completas*, vol. XI (México, Fondo de Cultura Económica, 1960), 103-105. El texto de Reyes es de 1938.

[8] Puede consultarse la encendida carta de agradecimiento de Larreta a Valéry, fechada el 30 de noviembre de 1941, desde Buenos Aires, en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY Ms 1629.

> boratoire dans lequel ces essences de nos créations et ces cristallisations de nos idéaux se composeront aux principes vierges et aux énergies naturelles d'une terre toute promise à l'aventure poétique et à la fécondité intellectuelle des temps qui viennent[9].

Poco tiempo antes de morir, Valéry considera a América del Sur no sólo como una simple despensa o caja fuerte para conservar las riquezas europeas, sino también como un valor autónomo, taller de experimentación y de creación llamado a reemplazar a Europa. El profetismo de Valéry le autoriza a César Vallejo la siguiente pirueta: «Un día llegará a decirse que el Universo no fue creado por Dios, sino por el señor Paul Valéry...»[10].

---

[9] Paul Valéry, Prefacio a *Poésies Choisies* de Gabriela Mistral (París, Stock, 1946), 16.

[10] César Vallejo, *Crónicas. Tomo I: 1915-1926* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1984), 277.

PARTE II

PAUL VALÉRY EN ESPAÑA Y EN EL MUNDO HISPÁNICO

Capítulo I

RECEPCIÓN DE VALÉRY POR LA GENERACIÓN DE 1898

1. Valéry y la Teoría de la Recepción Estética

Para abordar el problema de la acogida de Valéry por españoles e hispanoamericanos nos puede ayudar la Estética de la Recepción de la Escuela de Constanza. Sobrepasando la aproximación estrictamente lingüística y renunciando al totalitarismo del texto, la «Konstanze Schule», que empezó con una teoría del efecto, busca ahora en la dirección de una dialéctica entre texto y lector o auditor. Valéry, con su concepto de la función del lector y del público, anticipa un primer esbozo de la *Rezeptionaesthetik*. Teste, en vez de mirar a la escena de la Opera, le da la espalda, y se concentra sobre la reacción del público. De espectador, Teste se vuelve observador de los espectadores[1]. Resulta oportuno recordar que la teoría de la Estética de la Recepción empezó con un paralelo entre el *Fausto* de Goethe y *Mon Faust* de Valéry.

Crítico y creador de una «poiétique» original (del griego, «fabricar»), hermanado con la lingüística de Saussure y la Escuela Formalista Rusa, precursor de la Nouvelle Critique (el grupo Tel Quel toma su

---

[1] Karl Alfred Blüher, «La fonction du public dans la pensée esthétique de Valéry. Ébauches d'une théorie de la Réception Littéraire», *Cahiers du 20e siècle*, 11 (1979), 105-128.

nombre de una obra valeryana) y del New Criticism americano[2], del Nouveau Roman y del Teatro del Absurdo, de Roland Barthes y Gérard Genette (que reconocen su deuda hacia el poeta), de la vuelta al examen directo de los textos fijos, y del interés por la génesis de la obra y la movilidad elástica de sus manuscritos (es decir, del Estructuralismo y del Postestructuralismo, de la Deconstrucción derridiana y de la Genética), del rechazo de la crítica biográfica en favor del anonimato del autor y de la importancia del lector (que adquiere por la traducción una democratización de la polisemia poética), Valéry ha sido reivindicado, como padre fundador, por la mayor parte de la crítica contemporánea, hasta el punto que Juan Luis Alborg le ha calificado de «suprema autoridad en todos estos enjuagues de la técnica literaria»[3].

Jauss rechaza el estructuralismo ahistórico con su total autonomía del texto, pero también la crítica biográfica y la historia literaria de antaño. Fue necesario que los estructuralistas franceses cayesen en una abstinencia histórica total para que los alemanes creasen el *Erwartungshorizont*, normas y actitudes de un público determinado en un momento histórico preciso[4]. A este respecto, el poeta de Sète confirma lo que los anglosajones llaman «anxiety of anticipation»[5] y que representaría un fenómeno muy francés: «Nos disciples et nos successeurs nous en apprendraient mille fois plus que nos maîtres, si la durée de la vie nous laissait voir leurs travaux» (*OE.*, II, 479, 1930), lo que es también una manera de anticipación de la Estética de la Recepción. Por consiguiente, Paul Valéry admite que hubiera aprendido tanto o más de los poetas del 27 o de los neopuristas actuales, ecos del futuro, como recibió de sus maestros del Siglo de Oro: un poeta se autofecunda tanto por sus efectos como por su herencia.

---

[2] Shuhsi Kao, «Valéry et la critique américaine», *Bulletin des Études Valéryennes*, 48-49 (Novembre 1988), 137-147.

[3] Juan Luis Alborg, *Sobre crítica y críticos* (Madrid, Gredos, 1991), 880.

[4] Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception* (Paris, Gallimard, 1978).

[5] Sima Godfrey, «The Anxiety of Anticipation», *Yale French Studies*, 66 (1984), 1-26.

2. Valéry y las reticencias de la Generación de 1898

Dos elementos fundamentales parecen haber influido en la reacción ambigua de la Generación del 98 a la gloria súbita y universal de Paul Valéry[6]. Como su apodo generacional lo indica, los grandes maestros de fines del XIX y principios del XX fueron traumatizados por un hecho histórico que les define y les conduce a un regeneracionismo patriótico y de tendencia relativamente xenófoba. Además, el fervor valerysta de la mayor parte de la Generación de 1927, al menos en sus inicios, les inspira una mezcla de envidia y de despecho. Tal vez las reticencias de los miembros de la Generación de 1898 hacia Valéry, de las que sólo cabe exceptuar, quizás, la amistad independiente y generosa de Unamuno y distinguir a Juan Ramón Jiménez, por su otra manera de ser «puro», «desnudo», «absoluto», aunque crítico, hubieran sido menores si la deificación de Valéry no hubiera puesto en peligro su propio magisterio literario y poético.

3. La indiferencia de Pío Baroja

El novelista germanófilo Pío Baroja manifiesta cierta y comprensible indiferencia hacia nuestro poeta. En su biblioteca personal, a pesar de todo muy afrancesada —uno de cada cinco libros es galo—, sólo figura *M. Teste*[7] y el nombre de Valéry está citado tres o cuatro veces en sus Memorias: «... no puede ser estimado más que por los franceses.

---

[6] Utilizamos la expresión «Generación del 98» en sentido amplio, como generación histórica, incluyendo entre sus componentes a los que se consideran estrictamente hombres del 98 (Azorín y Baroja), modernistas (Juan Ramón Jiménez) o ambas cosas a la vez (Machado). Resulta curioso que según Julián Marías, *El método histórico de la generación* (Madrid, Revista de Occidente, 1970), 184, la fecha central de dicha generación es 1871, el mismo año del nacimiento de Valéry.

[7] José Corrales Egea, *Baroja y Francia* (Madrid, Taurus, 1969), 409.

Tampoco yo he comprendido bien el valor literario de Paul Valéry, y supongo que para comprenderle habrá que saber muy bien el francés literario». Le reprocha su complejidad y hermetismo, como a Mallarmé. E insiste que no cree en los descubrimientos de ambos poetas: «Todas esas teorías artísticas, en literatura, en poesía, en pintura, se me figuran puras ilusiones», para concluir, unas páginas más adelante: «No me he divertido... algo habrá, naturalmente, en esos hombres cuando se habla tanto de ellos, pero yo no lo noto»[8]. En un capítulo de *Locuras de Carnaval* (1937)[9], Baroja alude otra vez, con su misma indiferencia, a la mundanidad de Paul Valéry en círculos aristocráticos y en reuniones que se celebran en librerías de viejo o talleres de pintores, buena prueba de un conocimiento superior al pretendido despego.

4. Los melindres de Azorín

En junio de 1988 tuve la oportunidad de visitar la casa-museo de Azorín en Monóvar. En la preciosa biblioteca de 20.000 volúmenes, pude ahondar en las relaciones entre el novelista crítico español y el poeta pensador francés; existen en ella once libros de Valéry, de los cuales cinco llevan anotaciones personales de Azorín, sobre todo *M. Teste*, al que el autor de *La Voluntad* califica de «Bergeret abstracto», de su puño y letra, en la tapa del libro, en homenaje a Anatole France[10].

[8] Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, tomo 2 (Barcelona, Planeta, 1970), 287, 684, 691. Camilo José Cela cuenta en *Conversaciones Españolas* (Barcelona, Plaza Janés, 1987) que Baroja le contestó: «A Valéry no le entiendo, ni a Mallarmé tampoco» (pág. 21).

[9] Pío Baroja, *Locuras de Carnaval*, *Obras Completas*, tomo 6 (Madrid, Biblioteca Nueva, 1948), 957.

[10] De *Regards sur le monde actuel* subraya unas doce páginas y especialmente la «formule de constitution» del pueblo francés. El *Cahier B 1910* lleva seis notas en la última página y otras tantas el ensayo *Littérature*. En la última página de *Moralités* ha destacado la pregunta: «Qu'est-ce qu'un intellectuel?». Azorín poseía también en su biblioteca la versión de *El Cementerio Marino* por Emilio Gascó Contell con la siguiente dedicatoria: «Para Azorín, maestría y juventud inmarcesibles». Los otros li-

Azorín, estrictamente contemporáneo de Valéry, recibe las mismas influencias: los dos comparten el pesimismo de Schopenhauer y el voluntarismo de Nietzsche para desembocar en el escepticismo, difiriendo principalmente sobre Montaigne, uno de los dioses de Azorín.

Tres de los textos más importantes de Azorín sobre Paul Valéry comentan el doble acontecimiento de la elección y del ingreso del poeta francés en la Academia de su país que parece haber conmocionado los medios literarios españoles, cuando resultaba la cosa más natural y evidente del mundo. Aparte de apuntar equivocadamente el doble fracaso de Valéry en dos primeros intentos, escribe Azorín: «... la elección en la Academia Francesa, del poeta Paul Valéry... la Academia, en cierta medida, se reconciliaba con la literatura independiente» [11].

Si la elección de Valéry, el 19 de noviembre de 1925, le deja relativamente frío, el tono de su discurso de ingreso, el 23 de junio de 1927, le causa a Azorín un verdadero disgusto:

> ... la dichosa entrada de Valéry en la Academia... sólo comparable, para ciertos escritores, a la entrada de Jesús en Jerusalén... Valéry ha escrito sobre France, pero sin nombrarle una sola vez... en el discurso de Valéry hay desdén para France... Valéry... es un poeta límpido, brillante, pulido, acicalado, luminoso; pero seco, abstracto y árido [12].

Una semana más tarde, el enojo se convierte en acerba crítica:

> La obra de Paul Valéry no es para entusiasmar ni conmover a nadie... Se le puede gustar, admirar, pero sin emoción... diremos que

---

bros de Valéry, sin comentarios de Azorín, son *Variété* I y II, *Morceaux Choisis* (Prose et Poésie), *Lettre à Madame C...* y *Remarques Extérieures*. Se observa un predominio absoluto de la prosa.

[11] Azorín, «La Dirección de la Academia», *Sin perder los estribos* (Madrid, Taurus, 1958), 117-118, artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 1 de enero de 1926.

[12] Azorín, «Modas Literarias», *Crítica de Años Cercanos* (Madrid, Taurus, 1967), 209-214, artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 23 de octubre de 1927.

la producción del poeta no nos parece, ni por la cantidad, ni por la calidad, digna de tales exaltados encomios...[13].

Tanto le dolió al novelista ensayista español esta toma de posición del poeta francés contra la novela en general, y contra Anatole France en particular, que veinte años más tarde vuelve sobre el mismo tema:

> En el *Lazarillo*... se especifican los lugares y no sabemos el nombre de ningún personaje... Es éste un modo literario... y parlamentario... que supone una actitud aristocrática: expresa distanciamiento, diferenciación, desdén... Modernamente, en la Academia Francesa al novelista Anatole France sucede un poeta —con ínfulas de corifeo—, el cual, en su discurso, contra lo acostumbrado, no menciona ni una sola vez... a su predecesor[14].

Azorín devuelve a Paul Valéry la pelota al no nombrarle a su vez. Fiel a su admiración por Anatole France y su personaje M. Bergeret, Azorín olvida o ignora lo principal: Mallarmé había sido eliminado por Anatole France de una famosa Antología poética y Paul Valéry, muy fiel a sus amigos y al incomparable maestro de su juventud, tomó sobre el género de la novela en general, que detestaba, y sobre la injusticia de Anatole France hacia Mallarmé en particular, esta actitud de negación (que es la manera de actuar de Valéry en este tipo de circunstancias) y no de agresión (postura que no toma nunca). Se ve que Azorín no ha podido conocer los manuscritos de Paul Valéry ni los gritos ahogados de *La Jeune Parque*, pero vamos a invertir el orden de las cosas: ¿cómo se atreve Azorín a hablar de frialdad?, de «esta poesía seca y árida del

---

[13] Azorín, «Observaciones sobre Valéry», *Crítica...* 215-221, artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 30 de octubre de 1927.

A la semana siguiente, Azorín repite los mismos ataques en «Una antología francesa», artículo publicado también en *La Prensa*, el 6 de noviembre de 1927, y que se puede consultar en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY 4.2 in 12.

[14] Azorín, «El Lazarillo», *El Pasado* (Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1955), 17-20, artículo publicado en *ABC* el 3 de octubre de 1949.

intelecto, poesía en frío»[15] del poeta que decía que *die Angst* era su verdadera profesión.

En un artículo de 1928 sobre Flaubert, Azorín expresa una indulgencia mayor hacia Paul Valéry, ejemplo «de serenidad, de equilibrio mental, de escrupulosidad», tanto en su vida pública como en su vida privada, que se ignoraba en la época de Martínez Ruiz, y que se va descubriendo poco a poco como mucho menos serena que la pinta nuestro ensayista, decididamente tan equivocado en sus apreciaciones estéticas como éticas sobre el poeta francés. Azorín aprovecha esta ocasión para lamentar la falta de altura del ambiente literario español: «No vemos paridad ni correspondencia... entre el tacto, la penetración, la serenidad de un Taine o de un Valéry y la textura especial de la sociedad literaria española en la actualidad»[16]. Todavía más favorable es otra opinión de 1931:

> ... los lectores de *La Prensa* conocen, de antiguo, mi interés por este poeta; mi amigo me preguntaba qué me parecía el *Monsieur Teste* de Valéry; le contestaba yo que tal precioso librito no debía llamarse así, sino *Monsieur Testeret*, al igual que *Monsieur Bergeret*, de Anatole France, podría llamarse, pensando en Valéry, *Monsieur Berget*. Porque, ahora, *Monsieur Testeret* y *Monsieur Bergeret* son una misma cosa... en Anatole France hay una elegancia que toca, a veces, en la afectación, y en Paul Valéry el pensamiento se despoja de esa afectación y queda límpido y escueto... Testeret piensa las cosas en su prístina esencia; eso es lo que nos atrae en su persona o en la persona de su inventor... Paul Valéry es un gran poeta, el más grande de Francia en la actualidad; es también un crítico sutil y profundo... leamos a Paul Valéry...[17].

[15] Azorín, «Observaciones sobre Valéry», *Crítica*... 218, artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 30 de octubre de 1927 y citado antes, en la nota 13.

[16] Azorín, «Los intelectuales», *ABC*, 13 de junio de 1928, reproducido en el tomo VIII de las *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1948), 785-786.

[17] Azorín, «Paul Valéry», *Ultramarinos* (Barcelona, Edhasa, 1966), 133-139, artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 16 de agosto de 1931.

Sin embargo, a pesar de estos dos juicios positivos, el tono negativo de Azorín predomina a lo largo de treinta años: en 1929 y 1930, insiste dos veces en la superioridad de Guillén, Salinas y Alberti sobre Valéry[18]; en 1944, le acusa de escribir «fuliginosamente»[19]; en 1950, se extraña del título de *La Joven Parca*, que no puede ser joven y parca[20]; en 1952, critica la obsesión antihistoricista de Valéry[21], y siete años más tarde, proclama la superioridad de Ortega que «supo hacer lo que no supo hacer Paul Valéry. Ortega tenía imperio sobre sí y sobre los demás»[22]. Todavía poco antes de morir, en 1964, Azorín reitera: «Yo no entiendo a Valéry. Y le leo»[23].

La doble confesión de Baroja y Azorín de no entender a Valéry nos remite al comentario íntimo de Ortega y Gasset, en carta inédita a la Condesa de Yebes: «Monsieur Teste... Je l'aime tant que j'ai une grosse envie de le détester»[24], en francés en el texto original. Como dice Francisco Yndurain, al elegir a *Monsieur Teste* como su libro favorito, «nuestras opiniones nos juzgan... y nada pone tan patente nuestra flaqueza como el opinar acerca del prójimo»[25]. No podemos dejar de pensar cuán lejos están las críticas indecisas de Azorín sobre Valéry de la agudeza despiadada y bendita de Juan Ramón Jiménez.

[18] Azorín, «Tres poetas», *Ultramarinos*... 112-118, artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 8 de septiembre de 1929; Azorín, «El mapa literario de España», *La amada España* (Barcelona, Destino, 1967), 218-224, artículo publicado el 5 de octubre de 1930.

[19] Azorín, «Algo sobre poesía», *Sin perder los estribos...*, artículo publicado en *Destino* el 19 de febrero de 1944.

[20] Azorín, «En Cinelandia», *ABC*, 19 de julio de 1950, sin pág.

[21] Azorín, «La materia histórica», *ABC*, 26 de enero de 1952, sin pág. Cf. también «La Historia», *Historia y Vida* (Madrid, Espasa Calpe, 1962), 9-18, artículo publicado en *ABC* el 6 de marzo de 1949.

[22] Azorín, *Agenda* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1959), 40.

[23] Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín* (Madrid, Taurus, 1964), 39.

[24] Carta inédita de Ortega y Gasset a la Condesa de Yebes del 28 de agosto de 1934, depositada en la Fundación Ortega y Gasset (Madrid).

[25] Francisco Yndurain, «Mi libro favorito, *Monsieur Teste*», *Diario 16*, 12 de abril de 1990, Sección libros, VIII.

5. El veto de Antonio Machado

Como es lógico, para encontrar cosas más substanciales en relación con Valéry, tendremos que abandonar el campo de la novela y volvernos hacia los poetas que no se han hartado nunca de imitar, aborrecer, comentar, admirar o despreciar, pero siempre competir con el creador de *El Cementerio Marino*. En el caso particular de Antonio Machado, nos encontramos literalmente ante la construcción progresiva de un veto, desde una neutralidad vagamente admirativa hasta un ostracismo militante y herido, de los apuntes (1912-1925) de *Los Complementarios* a las reivindicaciones y desacuerdos del alter ego *Juan de Mairena* (hijo de Zarathustra y de M. Teste, entre otros)[26], que iba a convertir a Paul Valéry en «burro de carga, cabeza de turco, demonio importuno que preside el aquelarre de los *modernos*»[27].

Probablemente cuando Antonio Machado afirma, al principio de *Los Complementarios*, en 1917 (?), «cabe una ideología antibergsoniana, marcadamente intelectualista y que, por natural reacción, aparecerá, si es que ya no anda por el mundo», está aludiendo por primera vez a Paul Valéry, y como señala Manuel Alvar, al contrario de lo que anunciaba el poeta de *Campos de Castilla*, el elogio fúnebre de Bergson por el autor de *M. Teste* iba a suponer «un primer acto de resistencia contra la ocupación alemana»[28]. En una segunda alusión (1920?), reivindica la

[26] Caetano Chiappini, «L'itinerario apocrifo di Antonio Machado», *La Collina*, 9-10 (dic. de 1987-junio de 1988), 15-38. Cf. también José María Valverde, *Del Romanticismo a nuestros días*, vol. 3 de *Historia de la Literatura Universal* (Barcelona, Planeta, 1970), para quien «Mairena es un Monsieur Teste llevado hasta el extremo, sin orgullo» (284).

[27] Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973), 249.

[28] Antonio Machado, *Los Complementarios*, ed. crítica por Domingo Yndurain (Madrid, Taurus, 1971), 57, que corresponde a 30R de la fotocopia de los apuntes de Machado. El comentario de Manuel Alvar figura en la página 122 de su edición de *Los Complementarios* (Madrid, Cátedra, 1980).

proscripción moderna de la anécdota, pero «disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras... y... someterlas a un trajín mecánico... sin que intervenga para nada la emoción»[29].

Inmediatamente después del primer viaje de Valéry a España, en mayo de 1924, se multiplican las citas valeryanas directas en *Los Complementarios*. Machado copia a mano *Dormeuse* y *Le vin perdu*[30] de *Charmes* (1921), una cita «calderoniana» extraída de *Note (ou L'Européen)* de *Variété* (*OE.*, I, 1001, 1922-24)[31] y, por fin, el soneto *Pour la Nuit*[32], publicado por primera vez en 1890, pero que Machado transcribe seguramente de la *Nouvelle Revue Française* de 1 de noviembre de 1924. Informado y armado por lecturas, Machado emite su primer juicio en 1925, al emparentar indebidamente a Valéry con Jules Romains, que anuncia ya «un renacimiento del hombre clásico»[33].

El enfrentamiento de Machado con los puristas de la Generación del 27 y especialmente con Jorge Guillén, y su radicalización política creciente hacia la izquierda «impura», le alejan obligatoriamente de Valéry, quien, con Juan Ramón Jiménez, le ha despojado de su magisterio[34]. En la famosa respuesta de 1929 a Ernesto Giménez Caballero, titulada *¿Cómo veo la nueva juventud española?*, Machado asesta su primer mazazo contra Valéry y la poesía pura española:

---

[29] Antonio Machado, *Los Complementarios*, ed. Yndurain... 69, que corresponde a 42R del manuscrito.

[30] Los dos poemas aparecen transcritos uno tras otro. Cf. *Los Complementarios*, ed. Yndurain... 182, que corresponde a 154V y 155R del manuscrito.

[31] Antonio Machado, *Los Complementarios*, ed. Yndurain... 184, que corresponde a 156V del manuscrito.

[32] Antonio Machado, *Los Complementarios*, ed. Yndurain... 206.7, que corresponde a 179R del manuscrito.

[33] Antonio Machado, *Los Complementarios*, ed. Yndurain... 235, que corresponde a 202V del manuscrito.

[34] Francisco J. Díaz de Castro, «Antonio Machado y Jorge Guillén», *Antonio Machado Hoy*, vol. II (Sevilla, Alfar, 1990), 343-364; Francisco Javier Díez de Revenga, «Antonio Machado y los del 27 (Encuentros y Desencuentros)», *Antonio Machado Hoy*, vol. II... 365-373.

> Esa juventud me parece menos palurda y más educada... es, en cambio, pobre en promesas de personalidades ingentes... Su obra aspira a ser mundial... nunca hubo en nuestras letras tanto coto vedado... ni tanta afición a lo hermético... esos mismos poetas, que no son, como los simbolistas, hondos y turbios, sino a la manera de su maestro Valéry, claros y difíciles, tienden también a saltarse a la torera —acaso Guillén más que Salinas— aquella zona central de nuestra psique, donde fue siempre engendrada la lírica... Cuando estos poetas nos den, por separado, como su cofrade Valéry, el mapa total de sus ideas, veremos claramente la razón de esas insólitas combinaciones de imágenes... En suma, esa lírica... es una forma barroca del viejo arte burgués... A mi juicio, los poetas jóvenes... están más o menos contaminados del barroco francés —cartesianismo rezagado—, que representa el susodicho Valéry. De este poeta no han de aprender mucho...[35].

Dos años más tarde, en el mismo orden de ideas, estrenan los dos hermanos Machado la comedia *La Prima Fernanda* (1931), en tres actos y en verso, con un momento explosivo de diálogo antipurista: Fernanda recibe de su librero las nuevas poesías que «no me hablan / al corazón» porque «Ni lo intentan / ... la vieja farsa / sentimental está en quiebra; / la poesía pura mana / en una zona más noble / del espíritu...».

Y a continuación, los personajes pasan revista a la «máquina de hacer versos», a la escritura automática, a la deshumanización del arte y a la vanguardia: no perdonan nada[36]. Todo ello lo remacha Machado al definir en 1931 su *Poética* para la Antología de Gerardo Diego: «... La poesía es la palabra esencial en el tiempo... El pensamiento lógico... es una actividad destemporalizadora... Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día... Ellos propenden a una destemporalización de la lírica... por el empleo de las imágenes en función más conceptual

[35] Antonio Machado, *¿Cómo veo la nueva juventud española?*, *Obras: Poesía y Prosa* (Buenos Aires, Losada, 1964), 833-836. Se publicó en el n.º 53 de *La Gaceta Literaria* de 1 de marzo de 1929.

[36] Manuel y Antonio Machado, *La Prima Fernanda*, *Obras Completas* (Madrid, Plenitud, 1967), 547-48.

que emotiva... Entretanto se habla de un nuevo clasicismo y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión»[37]. Y resumiendo todo, en su *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua* (1931), Machado da otra vez con el martillo en el mismo clavo: «¿Qué es lo actual en poesía? Ya no es el *fugit irreparabile tempus*... Cuando leemos a algún poeta de nuestros días —recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles— buscamos en su obra la línea melódica, trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo»[38].

Unos años más tarde, *Juan de Mairena* ironiza sobre la poesía pura, que «es lo que resta después de quitar en la poesía todas sus impurezas», expresión similar a la que figura en la carta de Guillén a Fernando Vela de 1926[39]. Contra *Monsieur Teste*, Mairena rechaza reiteradamente el principio de Carnot-Clausius que significaría la entropía, la degradación de la cultura al difundirse[40], pero cuando piensa en trocar los papeles entre poetas y filósofos se acuerda de Paul Valéry y de Martín Heidegger[41]. Ataca directamente la impotencia y la hipocresía de la Sociedad de Naciones, de la cual Paul Valéry fue un miembro destacado[42], y también al poeta «encerrado en su torre de marfil» con ocasión del Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), del cual fue Presidente de Honor[43].

---

[37] Gerardo Diego, ed., *Poesía Española Contemporánea (Antología)*, 3.ª ed. (Madrid, Taurus, 1962), 149-150.

[38] Antonio Machado, *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua*, *Obras*... 852-53.

[39] Antonio Machado, *Juan de Mairena* I, ed. Antonio Fernández Ferrer (Madrid, Cátedra, 1986), 128.

[40] Antonio Machado, *Juan de Mairena* I... 156-57 y *Juan de Mairena* II... 23.

[41] Antonio Machado, *Juan de Mairena* I... 263.

[42] Antonio Machado, *Juan de Mairena* I... 260-61 y *Juan de Mairena* II... 193-96, 223, 229.

[43] Antonio Machado, *Juan de Mairena* II... 56.

Como suprema ironía de la suerte, pocos días antes de morir, para huir del avance de las tropas franquistas, Antonio Machado se tuvo que oír comparado a ese poeta sin corazón que fue para él Paul Valéry. Cuando iba la familia Machado a pasar la frontera francesa hacia Collioure, Corpus Barga dio como explicación al comisario de policía francesa que «Antonio Machado era en nuestra Patria lo que Paul Valéry en Francia», lo que resultó el «sésamo ábrete» para, incluso, tener a su disposición el coche del comisario en cuestión[44]. En el fondo y a pesar del rechazo machadiano, Oreste Macrí encuentra que «mucho antes de Guillén, aunque en muy distinto plano, es Machado poeta español correlativo a Valéry, el Valéry mediterráneo del *Cimetière Marin...*»[45]. Gil Albert ve a «Paul Valéry: meditante, Antonio Machado: meditabundo... respirando en común... el aire europeo»[46], mientras Jorge Luis Borges sentencia: «Machado es muy superior a Valéry. Valéry es una superstición francesa, yo creo»[47].

6. La crítica alta de Juan Ramón Jiménez

Durante su primera visita a Madrid, en 1924, Valéry quiso conocer a Juan Ramón Jiménez, pero el poeta español rehuyó el encuentro y se limitó a enviar a Valéry, el 19 de mayo, un mensaje acompañado de unas rosas:

> Querido y puro poeta:
> Razones de estética y de ética estética «españolas actuales» —que no pueden ni deben tener significado para un poeta de fuera,

[44] Jacques Issorel, *Collioure 1939. Les Derniers Jours d'Antonio Machado. Ultimos Días de Antonio Machado* (Collioure, Fondation Antonio Machado, 1982), 66.

[45] Oreste Macrí, ed. *Poesías Completas* de Antonio Machado (Madrid, Espasa Calpe, 1989), 189.

[46] Juan Gil Albert, *Obra Completa en Prosa*, vol. 10 (Valencia, Instituto Alfonso El Magnánimo, 1985), 504.

[47] *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1982), 78.

pasajero por España—, me impiden asistir a sus conferencias y a los actos organizados en su honor estos días en Madrid. Nunca asisto «aqui» —alguna vez que lo hice quedé asqueado para siempre— a conferencias ni comidas y, en jeneral, a ningún acto colectivo.

Aparte de ésto: ante un poeta tan secreto, tan esacto, tan raro como usted, mi mejor homenaje es el sacrificio de la persona... es el silencio suficiente.

Vayan en cambio, a usted, de mí, esas primaverales rosas granas españolas, hermanas de aquellas francesas de sus cuatro májicos versos de *Le Serpent*, en los que palpita, flor de la manzana, y sobre toda rosa patria, la «rosa» del paraíso terreno universal:

Eve, jadis, je la surpris
Parmi ses premières pensées,
La lèvre entr'ouverte aux esprits
Qui s'exhalent des roses bercées.

Su verdadero lector y amigo invisible,
Lista 8 Juan Ramón Jiménez[48]

Dos días más tarde, Valéry respondía:

A Juan Ramón Jiménez
que me envió tan preciosas rosas.
... Voici la porte refermée
Prison des roses de Quelqu'un?...
La surprise avec le parfum
Me font une chambre charmée!
Seul et non seul entre ces murs,
Dans l'air les présents les plus purs
Font douceur et gloire muette...
J'y respire un autre Poète.

Madrid, Miércoles 21 de Mayo 1924
Paul Valéry[49]

---

[48] Juan Ramón Jiménez, «A Paul Valéry, 6 rosas con silencio», *Antolojía Jeneral en Prosa* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1981), 1106-1107.

[49] El poema de Paul Valéry a Juan Ramón Jiménez fue editado por primera vez, en 1925, como hoja volante, por el librero León Sánchez Cuesta, y aparece incluida

En las relaciones de Paul Valéry con España, Mathilde Pomès desempeña un papel importante. Cuando pregunta la traductora al poeta español por qué no quiso ver a Paul Valéry, en carne y hueso, le respondió: «Mi francés es sólo el de un niño» — «En lo cual, desde luego exageraba», comenta Mlle. Pomès, que concluye: «... me hubiese gustado una entrevista... de esos dos hombres, tan admirablemente hechos para comprenderse, que daban el mismo precio a las mismas cosas...»[50].

El estudio del nexo Valéry-Jiménez representa un caso privilegiado para analizar la «vexata quaestio» de la siempre espinosa relación franco-española. Resulta sintomático que en el número extraordinario que *La Torre* de Puerto Rico dedicó en 1957 a Juan Ramón, sólo dos colaboradores extranjeros, el ruso Wladimir Weidlé y el italiano Oreste Macrí[51], hacen mención de Valéry; ni un solo español toca o siquiera roza el tema. Treinta años después, cuando ríos de tinta se han vertido sobre ambos poetas, parece seguir siendo válida la afirmación de Howard T. Young de que «Jiménez' phrase *poesia desnuda*... means essentially the same thing as Valéry's *poésie pure*»[52]. Por nuestra parte, de la misma manera que estamos de acuerdo con Gustavo Correa cuando afirma que la segunda fase de la poesía de Juan Ramón «deriva en última instancia del simbolismo de Mallarmé y Valéry»[53], se pueden

---

en *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry* (Maestricht, Stols, 1927), 105-107. En la lista de colaboradores de dicho libro, Juan Ramón aparece bautizado «Juan Ramíro», y el acento sobre la i, aparte de la errata, provoca una irónica carta, sin fecha, del poeta a Antonio Marichalar que le había enviado un ejemplar de regalo. Cf. Juan Ramón Jiménez, *Cartas (Primera Selección)* (Madrid, Aguilar, 1962), 280-81.

[50] Mathilde Pomès, «Primer viaje de Paul Valéry a España», *ABC*, 25 de julio de 1965, sin pág.

[51] Wladimir Weidlé, «La Poesía Pura y el Espíritu Mediterráneo», *La Torre*, V, 19-20 (julio-diciembre de 1957), 199-210; Oreste Macrí, «El segundo tiempo de la poesía de Jiménez» *La Torre*, V, 19-20 (julio-diciembre de 1957), 283-300.

[52] Howard T. Young, *The Victorious Expression* (Madison, University of Wisconsin Press, 1966), 108.

[53] Gustavo Correa, «El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (octubre-diciembre de 1981), 248.

invertir los términos como lo hace Erich von Richthofen, que deriva «le don de vivre a passé dans les fleurs» (verso 3 de la estrofa XV de *El Cementerio Marino*) de los capítulos 83 y 135 de *Platero y yo* (1914)[54]. Me gustaría destacar también una intertextualidad entre el poema *Mar* de Juan Ramón (5 de febrero de 1916):

> ... a ti mismo, ¡mar único!,
> a ti mismo, a ti sólo y en tu misma
> y sola plenitud de plenitudes...

y el primer verso de la estrofa VIII de *El Cementerio Marino* (1920):

> O pour moi seul, à moi seul, en moi-même...

los dos poetas inspirándose en el «Per ipsum, et cum ipso, et in ipso» de la misa en latín. «No se trata, pues, de saber... si Valéry "influye" en Juan Ramón, o viceversa. La obra poética de uno y otro se explica por sí misma...», según Guillermo Díaz-Plaja[55].

No cabe duda que Juan Ramón Jiménez prefiere a los poetas muertos o principiantes y a las mujeres lejanas. Como muchos contemporáneos, muestra tendencia a disminuir a Paul Valéry frente a su maestro Mallarmé: «Valéry hincha, rellena... Mallarmé adelgaza...»[56]; «Paul Valéry, significa hoy el máximo... de poeta voluntario (Mallarmé era fatal...)»[57]; «Valéry... tiene algo de divulgador de Mallarmé»[58]. Y todavia peor: «Valéry dentro de su rareza evidente y de su dificultad ripiosa... se ha ido... a recibir las estimadas ventajas de todo jénero

[54] Erich von Richthofen, *Commentaire sur «Mon Faust» de Paul Valéry* (Paris, Presses Universitaires de France, 1961), 62-63.

[55] Guillermo Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía* (Madrid, Aguilar, 1958), 203.

[56] Juan Ramón Jiménez, *Estética y Etica Estética* (Madrid, Aguilar, 1958), 203.

[57] Juan Ramón Jiménez, *Estética*... 202.

[58] Juan Ramón Jiménez, *Estética*... 317.

(academia, premios, editores, princesas, uniformes) que el pobre Mallarmé no pudo tener, quizás deseó y no tuvo»[59].

Probablemente estos desaires de Juan Ramón a Valéry se deban en parte a la inquina del moguereño contra el vallisoletano Jorge Guillén[60], «discípulo» máximo de Valéry en España. Considerándose Juan Ramón Jiménez como el inventor de la poesía pura[61], no entiende por qué los jóvenes poetas «se apartaron de su canon estético en la admiración... por Paul Valéry y la poesía pura francesa»[62]. Las alabanzas están teñidas de ironía: «Jorge Guillén es, para mí, nuestro primer poeta científico de hoy, comparable sólo a Góngora en España y con Valéry en Francia... Es Jorge Guillén el más invicto Proveedor contemporáneo español del Joyero de las Musas. Su *Cántico*... ¡mira, mira y cántica!»[63] (1936), y, disgustado de la comparación entre Jorge Guillén y Walt Whitman, insiste: «El libro *Cántico* fue y el libro *Recántico* sigue siendo el gran premio Valéry del Liceo Poético Español» (1936)[64].

Ahora que hemos echado el lastre que nos pegaba al ras de tierra, podemos distinguir lo positivo, lo importante a fin de cuentas. Relata Zenobia Camprubí, en su *Diario* de 6 de enero de 1938: «J. R. estaba

---

[59] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)* (Madrid, Anthropos, 1990), 373. Dámaso Alonso confiesa que sintió asombro cuando oyó a Juan Ramón Jiménez calificar a Valéry de «poeta ripioso». Cf. su libro *Poetas Españoles Contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952), 278.

[60] Pilar Gómez Bedate, Prólogo a *Prosas Críticas* de Juan Ramón Jiménez (Madrid, Taurus, 1981), 20.

[61] Según Juan Ramón, «Mathilde Pomès, la gran amiga de Valéry..., publicó, hacia 1920, en el Figaro de París, una conferencia sobre la "Poesía pura", en la que decía que el concepto partía de España. Así era y así es. En 1908, yo publiqué mis *Elejías*, el primer libro de los cuales se llama *Elejías puras*... En Francia se empezó a hablar de poesía pura después de 1917, cuando Valéry volvió a empezar a escribir en verso y publicó *La Jeune Parque*. Y como Francia es París y no Madrid, en París prendió la mecha y la bomba de la poesía pura llegó a todo el mundo» (1952-53). Cf. *Estética*... 221-22.

[62] Pilar Gómez Bedate, Prólogo a *Prosas Críticas* de Juan Ramón Jiménez (Madrid, Taurus, 1981), 20.

[63] Juan Ramón Jiménez, *Estética*... 63-64.

[64] Juan Ramón Jiménez, *Estética*... 71.

muy ameno hablando de los escritores franceses modernos y recordando frases bellas de Valéry y Claudel»[65]. Varias veces José Hierro me sugirió que tenía que aparecer una traducción de *Le Cimetière Marin* entre los papeles inéditos de Juan Ramón Jiménez, sabiendo todo el mundo, como recuerdan Sánchez Barbudo y Foguelquist, cuánto le gustaba al poeta de Moguer *El Cementerio Marino*[66]. Gracias a una amable intervención de Ricardo Gullón dispongo de la lista de trece títulos valeryanos de la biblioteca de Juan Ramón en Puerto Rico, algunos de los cuales con comentarios al margen o en el texto mismo[67].

Sin duda posible, de la Generación del 98 es Juan Ramón Jiménez quien difunde las opiniones mejores y más profundas sobre Valéry y España, y con mucho. Se le podría imputar, como se hace con el poeta francés, que se le prefiere como crítico que como poeta. Lo que dice del simbolismo francés, en múltiples versiones, es esencial para quien estudia las relaciones entre España y Francia, entre Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez. Según el autor de *Platero y yo*, «... el simbolismo francés viene de los místicos españoles... y de la poesía arábigo-andaluza... los místicos españoles influyen tanto como Poe y tanto como Wagner...»[68], idea que repite en *Alerta*:

> Francia fue la predestinada para darle validez a este segundo renacimiento que fue el simbolismo... Baudelaire, Mallarmé y Valéry, más aristocratizantes... Se funda más en la leyenda que en la cultura

---

[65] Zenobia Camprubí, *Diario 1 Cuba (1937-1939)* (Madrid, Alianza, 1991), 143-144.

[66] Antonio Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)* (Madrid, Gredos, 1962), 57, nota 17; Donald F. Foguelquist, *Juan Ramón Jiménez* (Boston, Twayne, 1976), 68.

[67] Ricardo Gullón, carta a Monique A. Castrillo, 11 de marzo de 1986. Manifiestamente *Le Serpent* (1922) parece haber atraído, más que ningún otro poema, a Juan Ramón (como pasó con James Joyce) estando subrayados los mismos cuatro versos de la carta del 19 de mayo de 1924 a Valéry con el envío de las rosas.

[68] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid, Taurus, 1958), 74.

(leyenda de Wagner, leyenda de Góngora, leyenda de Poe, leyenda de San Juan de la Cruz)[69].

Juan Ramón, por lo tanto, es el único que sitúa a Valéry, con Mallarmé, como eslabón de la cadena que va de los místicos y la poesía del Siglo de Oro a la Generación del 27 (y los neopuristas de hoy), integrándolo así en el «tiempo largo» de la literatura europea. En ese sentido, el autor de *La Jeune Parque* es «hombre de retorno»[70], por esa atadura que ha permanecido secreta hasta Juan Ramón, de Paul Valéry con España. Ese lazo, que une a los dos poetas con la tradición literaria española, permite al autor de *Diario de un poeta recién casado* concluir que Guillén barajó «lo de J. R. J. con lo de Valéry»[71]. Este último «cojía maravillosamente la cosa melódica. Hizo bien en llamar *Charmes* a sus poemas porque tiene encanto»[72], lo que le merece estar designado en la lista de «los poetas májicos y los retóricos insignes»[73]. En una retahíla sorprendente, Paul Valéry y «J. R. J.» entre otros «dan cada uno un lado suyo, una faceta, un plano, un pliegue, una sien, un pico a esta estatua esbelta que sube y baja lentamente»...[74]. Pero donde le duelen prendas —aquí rozamos el problema, para nosotros fundamental, de una probable falta de *fiato*, de *sostenuto*— es cuando Juan Ramón Jiménez trata de la amplitud de los poemas, porque aquí se trata de *poemas* y no tanto de *poetas*: «Leo muy pocos poemas largos. Un poema largo no es más eternidad que uno corto, es más tiempo nada más. Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante»[75], manera indirecta de confesar que uno no ha escrito ni *La Joven Parca*, ni *El Cementerio Marino*, ya que *Espacio* es prosa poética.

69 Juan Ramón Jiménez, *Alerta* (Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1983), 64-65.

70 Juan Ramón Jiménez, *Alerta*... 80.

71 Juan Ramón Jiménez, *Alerta*... 81.

72 Ricardo Gullón, *Conversaciones*... 97.

73 Juan Ramón Jiménez, *La Corriente Infinita* (Madrid, Aguilar, 1961), 98.

74 Juan Ramón Jiménez, *Españoles de Tres Mundos* (Madrid, Aguilar, 1969), 334.

75 Juan Ramón Jiménez, *La Corriente*... 177-78.

Cuando Juan Ramón insinúa que «escribir poesía es aprender» a llegar «a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura», autor de «ese libro en blanco... clave de toda mi obra escrita y superior en absoluto a ella, un yo sobre el yo mío» [76], está diciendo de otra manera «Rien n'est plus beau que ce qui n'existe pas» (*OE.*, II, 369, 1940), o añadiendo, sin saberlo, una página más a las 27.000 de los *Cahiers* valeryanos (teoría del *implexe* o de la virtualidad), o quizás pensando en Valéry mismo, encerrado en sus veinte años de mutismo, el Valéry callado que endiosaron Breton y los surrealistas, admiradores de la mística del silencio de M. Teste. Cuando le manda de regalo, siete años después de las «primaverales rosas granas» de 1924, una «taza española... caso de armonía, de equilibrio, de gusto», llama a su amigo «Don Pablo», «Querido (y alto)» [77].

---

[76] Juan Ramón Jiménez, *Estética y Etica*... 206-207.

[77] Juan Ramón Jiménez, *Selección de cartas (1899-1958)* (Barcelona, Ed. Picazo, 1973), 96.

Capítulo II

PAUL VALÉRY Y LA GENERACIÓN DE 1927

1. La poesía pura en Valéry y su recepción en España

El concepto de poesía pura y su influencia en la literatura española, especialmente sobre la llamada Generación de 1927, han sido debatidos, a nivel general, por el libro de Mossop (1971), y, sobre España en particular, en los estudios de Monterde (1953), Cano Ballesta (1972) y Blanch (1976), permitiéndonos conocer el desarrollo de esta cuestión que analizaremos gradualmente en los próximos capitulos y actualizándola desde la perspectiva de Valéry[1].

El mismo año de la publicación de *El Cementerio Marino* (1920), en *Avant-propos à la Connaissance de la Déesse*, Valéry se refiere a la «poésie pure» (*OE.*, I, 1275) en relación con la música y expresamente con las posibilidades de la orquesta (*OE.*, I, 1276). El año siguiente dio, en un famoso teatro de Paris, seis lecciones sobre la poesía pura en el siglo XIX. El 24 de octubre de 1925, el Abate Brémond desencadenaba, justo un mes antes de la elección de Paul Valéry a la Academia (19 de

[1] D. J. Mossop, *Pure Poetry* (Londres, Oxford University Press, 1971); Alberto Monterde, *La Poesía Pura en la Lírica Española* (México, Imprenta Universitaria, 1953); Juan Cano Ballesta, *La Poesía Española entre Pureza y Revolución (1920-1936)* (Madrid, Gredos, 1972); Antonio Blanch, *La Poesía Pura Española. Conexiones con la Cultura Francesa* (Madrid, Gredos, 1976).

noviembre) y con el fin de ayudarle, el famoso debate sobre poesía pura[2] que tuvo una repercusión inmediata en España con la publicación del célebre artículo de Fernando Vela en la *Revista de Occidente* (noviembre de 1926) que contiene la carta-comentario de Jorge Guillén, donde se incluye la definición valeryano-guilleniana que provocaría la ironía de Juan Ramón Jiménez: «Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía». Según Vela, «sólo es posible, actualmente, una poesía pura... una ciencia de esencias»[3]. La polémica estaba servida, a pesar de que el propio Valéry insistiese en la imposibilidad de una poesía pura y en su rechazo de cualquier teoría o doctrina sobre este tema. Define el poema como «cette hésitation prolongée entre le son et le sens» (*OE.*, II, 637, 1926).

Lógicamente, la posición de la Generación del 27 es cronológicamente diferente a la de sus padres poéticos. Es el segundo Juan Ramón Jiménez quien está considerado como purista y poeta intelectual, a partir del *Diario de un poeta recién casado* (1917), absolutamente contemporáneo de *La Jeune Parque* de Paul Valéry. Al revés, serán los primeros libros de los jóvenes poetas de los años 20 los que serán puristas, alejándose cada uno más o menos tarde de esa etapa inicial, con la excepción de la fidelidad más obvia y duradera de Jorge Guillén y la reaparición de la veta purista con la joven generación de poetas actuales. Como lo escribe César Antonio Molina, «la recepción española de la obra de Paul Valéry fue relativamente temprana, a diferencia de la de otros coetáneos suyos, como... Rainer María Rilke»[4]. Los viajes de Valéry a España y sus conferencias en Madrid y Barcelona facilitaron su acogida hispánica. Además, el europeísmo, el cosmopolitismo de la

---

[2] A. J. Arnold, «La querelle de la poésie pure», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 70 (Mai-Juin 1970), 445-454.

[3] Fernando Vela, «La poesía pura (Información de un debate literario)», *Revista de Occidente*, XLI (noviembre de 1926), 217-240. Las citas son de las páginas 234 y 221-22.

[4] César Antonio Molina, «Presencia y ausencia de Paul Valéry», *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)* (Coruña, Nos, 1984), 277-81. El director de la revista, Antonio Marichalar, fue el punto de contacto con Valéry y escribió en el n.º 42 (agosto de 1924) un artículo titulado «Memoria de Paul Valéry».

Generación del 27, admitidos por Antonio Machado, favorecen la adopción de modelos extranjeros[5]. Los poetas nuevos viajan mucho más que los del 98 fuera de España, y la comunicación no fue en un solo sentido, porque, ya en 1924, la revista francesa *Intentions* reservó un número especial a «La jeune littérature espagnole»[6]. El fenómeno de acción/reacción de la Generación del 27 hacia Paul Valéry, en cierto momento, explica en parte la reticencia que hemos observado en los maestros del 98.

2. Los refractarios: Cernuda, García Lorca y Jarnés

El propio Luis Cernuda, que ha sido, de todos los miembros de su Generación, quizás el más natural y decididamente anti-Valéry, no duda en aceptar entre las características más destacadas de sus compañeros, aparte de la predilección por la metáfora, una actitud clasicista, de clara inspiración francesa, cuyo ejemplo más destacado fue Valéry[7]. En el Diálogo Ejemplar de 1948, *El crítico, el amigo y el poeta*, se produce este intercambio de opiniones:

> — ¿Tampoco conoce a Valéry? Pues bien nos aturdieron los oídos con su nombre...
> — No perdió nada...
> — ¿Valéry también? Alguna vez le han citado como influencia sobre Cernuda.
> — Cernuda nunca leyó con atención un texto de Valéry, excepto *La Soirée avec Monsieur Teste*...[8].

---

[5] F. J. Díez de Revenga, *Panorama crítico de la Generación del 27* (Madrid, Castalia, 1987), 38-39.

[6] Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona, Labor, 1980), 76 y 159. El número especial de la revista *Intentions* es el 23-24, de abril-mayo de 1924.

[7] Luis Cernuda, *Prosa Completa* (Barcelona, Barral, 1975), 422-23.

[8] Luis Cernuda, *Prosa Completa*... 891.

Además de la diferencia de temperamento poético entre Cernuda y Valéry, el desamor que surgió en el alma de Cernuda, después de la reacción de la crítica a su primer libro, purista, guilleniano, *Perfil del Aire* (1927), hacia Jorge Guillén, se reflejó en su condena de Paul Valéry. Entre la carta de 1924, «No sé si recibiré unos libros de Mallarmé, Rimbaud y Valéry, que conmigo encargó Montes a un amigo de Burdeos...»[9], y «No hay poeta que me sea tan repulsivo como Valéry... Sólo el *Cántico* primero, y para eso, jamás completo», de otra carta de 1961[10], cabe el recorrido de una vida de poeta agriado por una llaga nunca cerrada, la de «la cuestión Guillén»[11], asimilada a Paul Valéry, «literato francés», «vulgarizador de Mallarmé»[12].

Incluso Federico García Lorca, tan lejano estéticamente, a primera vista, de Paul Valéry, no se deja llevar por los excesos verbales de Cernuda, y califica al francés de «gran poeta» en la versión *Residencia* de su famosa conferencia *La imagen poética de Don Luis de Góngora* (1927), de la que desaparecerá el adjetivo «gran» en la nueva forma que adopta en 1930:

> Dice el (gran) poeta francés Paul Valéry que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. Como creo en la inspiración que Dios envía, creo que Valéry va bien encaminado... No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aún

---

[9] José M.ª Capote Benot, *El periodo sevillano de Luis Cernuda* (Madrid, Gredos, 1971), 27-28 y 86. La carta de Cernuda es del 26 de diciembre de 1924.

[10] Carlos-Peregrín Otero, *Letras I* (Barcelona, Seix Barral, 1972), 377. La carta de Cernuda es del 2 de noviembre de 1961.

[11] Derek Harris, ed. *Perfil del Aire* de Luis Cernuda (Londres, Támesis, 1971), 9-101; Agustín Delgado, *La poética de Luis Cernuda* (Madrid, Ed. Nacional, 1975), 55-99.

[12] Carlos-Peregrín Otero, *Letras I*... 375. A pesar de la animadversión sobrevenida de Cernuda hacia Valéry, Guillermo Carnero insiste sobre la influencia de la poesía pura valeryana en *Perfil del Aire*. Cf. su estudio «Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*», *Las Armas Abisinias. Ensayos sobre Literatura y Arte del siglo XX* (Barcelona, Anthropos, 1989), 199-211.

> los místicos... Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje[13].

En una entrevista de 1933, Lorca declara:

> ¿Los poemas de Valéry? Académicos, geométricos, impecables. «Les morts cachés sont bien sous cette terre...» [*Cementerio Marino*, estrofa XIII]... Paul Valéry tiene imaginación, una imaginación extraordinaria. Inspiración, no. Es tan difícil unir los dos auténticos milagros —el de dentro, el de fuera— en un milagro solo... Paradigma inmortal de este triunfo es Don Luis de Góngora[14].

El tono de la madurez lorquiana ya no resuena con el mismo agrado que durante los años juveniles. Aunque no se conoce ningún manuscrito completo de la conferencia sobre el poeta granadino del Siglo de Oro Pedro Soto de Rojas, pronunciada en 1926, sabemos por referencias de prensa que García Lorca concluyó su charla con una frase de Valéry y definiendo a Soto de Rojas como un Valéry «avant la lettre», por el pensamiento y la expresión[15]. Según Andrée Bachoud, la inflexión en la actitud de Lorca contra Valéry corresponde al descubrimiento de la realidad de Nueva York[16]. De repente, le niega el español al francés la posibilidad de retraerse lejos del mundo en su torre de marfil. Con *Poeta en Nueva York* (1929-1930), Lorca abandona el campo clásico-purista de Paul Valéry[17] y adopta el surrealista. El esperpento le

---

[13] La conferencia sobre Góngora fue leída por primera vez en Granada el 13 de febrero de 1926. En 1927, en fecha desconocida, Lorca hizo una segunda lectura en la Residencia de Estudiantes, siendo publicada en la revista *Residencia*, sin cambios, en el número 4 de 1932 (44-100). Con ocasión de una tercera lectura en La Habana, Lorca suprimió, el 19 de marzo de 1930, el adjetivo «gran» y así aparece en Federico García Lorca, *Conferencias* I (Madrid, Alianza Editorial, 1984), 111.

[14] Federico García Lorca, *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1967), 1723.

[15] Federico García Lorca, *Conferencias* I... 143.

[16] Andrée Bachoud, «'El paisaje de la multitud que orina', respuesta al *Cimetière Marin*», *Les Langues Néo-latines* 221 (1977), 20-27.

[17] Ángel del Río, «El poeta Federico García Lorca», *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte* (Valencia-Barcelona, Edición Española, 1937), 194.

resulta más real que el cristal diamantino valeryano. «Las olas nunca repetidas» del final del poema lorquiano son una traducción excelente, por antífrasis, frente al fracaso de todos los otros traductores, del famoso verso de la primera estrofa del *Cementerio Marino* de Paul Valéry, «La mer, la mer, toujours recommencée». Nos encontraríamos delante de una «repudiación» de la estética valerysta. El «gran» poeta ha perdido ya su adjetivo, definitivamente. Andrée Bachoud estima que todo el poema de Lorca es una antítesis del de Paul Valéry, como pretendemos que el principio de *La Jeune Parque* es una adhesión al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Con un decorado común, el mar, García Lorca monta una escena opuesta a la de el cementerio marino de Sète. La soledad elegida del francés se muda en la exclusión desesperada del español. La muerte serena de Paul Valéry (y de Guillén) se transforma en la muerte angustiada de Lorca. La tierra no «réchauffe» a los muertos, sino, al contrario, los emisarios de la muerte los «helarán», el «soleil» se vuelve «luna», el «peuple vague», «marineros definitivos»... y frente al verso de la estrofa VIII de *El Cementerio Marino*, «Entre le vide et l'évènement pur», se alza la pesadilla de el *Paisaje de la multitud que orina.*

A pesar de esta oposición Lorca-Valéry, que podría corresponderse, en este caso, con la de Nueva York-París, conviene recordar la correlación entre *Elogio de Antonia Mercé «La Argentina»* (1930) de Lorca y *Philosophie de la Danse* (1936) de Valéry, dos conferencias paralelas sobre la bailarina pronunciadas de uno y otro lado del Atlántico y que emplean las mismas expresiones: intuición/inteligencia y sensibilité/intelligence, inventora e invention, cuerpo y corps, universal y universalité, arabesco y flamme, danza pura y danse pure, pero La Argentina de García Lorca es más espacial (lucha contra el aire que la circunda) que la de Valéry, más temporal (lucha contra la duración que la aprieta)[18]. Los dos poetas, sobrepasando sus diferencias, sienten la misma fascinación de Rilke por la *Spanische Tänzerin*.

---

[18] Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (París, Centre des Recherches Hispaniques, 1967), 237-49.

Para coronar la serie de antivaleryanos del 27, Benjamín Jarnés me parece encarnar, de una manera especialmente típica, el valerysmo afirmado en los puristas años 20, convertido en vergonzante y finalmente en rechazo en los años comprometidos de los 30 y posteriores, evolución desde un arte deshumanizado y de un formalismo hipertrofiado hasta unos ataques antivaleryanos obsesivos que se toman idea fija, pero con rebrotes de admiración mezclada de ironía. El cambio de colocación de una cita importante del *Logbook de Monsieur Teste* (*OE.*, II, 38, 1925) que encabezaba la edición de 1926 de *El Profesor inútil* y que, en la versión definitiva de 1934, volvemos a encontrar, pero en el interior del libro (capítulo III), ilustra perfectamente esa evolución del Jarnés pro-valeryano al Jarnés en retirada del purismo[19] y preparando sus futuros ataques: «Quien pretenda adjudicarse el título de puro, debe comenzar por no nacer... la virginidad es siempre una virtud negativa»[20]. Helos aquí en su crudeza:

> ... profundas variedades... Paul Valéry es el hombre de las limitaciones... como siempre se limita a tocar el timbre para que los demás salgan a ver qué ocurre y lo comenten[21].

Sigamos y concluyamos:

> ... Paul Valéry, filósofo absolutamente fracasado... Una época valéryana constituiría una plaga no menos cruel que la de Egipto... Paul Valéry es un poeta de corto alcance, esencialmente anti-vital... Da lástima ese pobre *Teste...*[22].

---

[19] Henk Th. Oostendorp, «La estructura de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés», *La novela lírica, II*, ed. Darío Villanueva (Madrid, Taurus, 1983), 202; Samuel Putnam, «Benjamín Jarnés y la Deshumanización del Arte», *Revista Hispánica Moderna*, II, 1 (octubre de 1935), 17-21.

[20] Benjamín Jarnés, *Rúbricas* (Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931), 132.

[21] Benjamín Jarnés, *Textos y Márgenes* (Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988), *Cuadernos Jarnesianos* 9, 13, 14.

[22] Benjamín Jarnés, *Límites y Lecturas* (Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988), *Cuadernos Jarnesianos* 10, 18, 30, 49.

3. Los independientes: Aleixandre, Alonso, Chacel y Domenchina

A pesar de sus declaraciones de 1977 a *El País* —«Sin Valéry, Rimbaud y Joyce, yo no sería poeta»[23]— y la carta que me dirigió Carlos Bousoño en 1978 —«Pues yo he leído junto a Aleixandre *varias veces* el poema de Valéry y a ambos nos ha entusiasmado (me refiero a *Cimetière*)... También he oído a Guillén grandes elogios de Valéry»[24]—, Aleixandre es antes que todo suyo y surrealista. La concesión vagamente purista de su primer libro *Ámbito* (1930), al aire del tiempo de la poesía pura, conceptual, gongorina, no cambia la cosa de manera significativa.

Entre *Poemas Puros* (1921) e *Hijos de la Ira* (1944), confiesa Dámaso Alonso que no pudo escribir en la atmósfera enrarecida de la poesía pura y fue la Guerra Civil la que le devolvió la inspiración poética, lejos de la deshumanización y de la asepsia, que habían sido palabras mágicas iniciales de la Generación de 1927: más de veinte años de silencio impuesto por una moda poética que le era completamente extraña, lo que no parece aceptar José Luis Cano, porque si los años 20 habían sido puros, los 30 habían dejado ya de serlo[25]. Dámaso Alonso admitiría él mismo que *Hijos de la Ira* había sido una manera de separarse de la Poesía Pura. Según Don Dámaso, la coincidencia entre Paul Valéry y los nuevos poetas del 27 «consiste en el empeño de una rigurosa construcción técnica y en cierta desamorada limpidez». Y añade que en esta época funesta él había declarado: «A menor interés novelesco [Las *Soledades* gongorinas], mayor ámbito para los puros goces de belleza», lo que corrige unas líneas más abajo: «Yo reniego hoy de

[23] Rosa María Pereda, «Vicente Aleixandre, premio Nobel de Literatura», *El País*, viernes 7 de octubre de 1977, 26.

[24] Carlos Bousoño, carta a Monique Castrillo, del 2 de abril de 1978.

[25] José Luis Cano, *Los cuadernos de Velintonia* (Barcelona, Seix Barral, 1986), 51.

la pluma con que escribí esas palabras y del esteticismo que respiran». Eran los años en que a Dámaso Alonso el mundo se le estría, «todo en vedijitas», el día en que descubre que Juan Ramón Jiménez, su héroe «de siempre», califica a Valéry, su héroe «de entonces», de «poeta ripioso», y en que los miembros de la joven crítica comentan diversos aspectos del pensamiento poético del maestro francés. Pero el viento ha cambiado de dirección y Dámaso Alonso rectifica el tiro: «... Paul Valéry, hoy, en un cincuenta por ciento, me hiela; en la otra mitad, me aburre». Y Aleixandre le había comentado: «A mí me ocurre tres cuartos de lo mismo»[26].

Alberti, por su parte, estando en el exilio, en América Latina, colaboró en el número de *Sur* dedicado a la muerte de Valéry con dos traducciones: *La Falsa Muerta* (*La Fausse Morte*) y *El Silfo* (*Le Sylphe*)[27]. Y esto fue todo. Ramón Gómez de la Serna ironiza repetidas veces sobre el saber hacer oro de Valéry «hasta de la poesía»[28]: «Paul Valéry vino con poca, cara y preciosa mercancía»[29]. En cambio, su hermano Julio comentaría con ocasión de la muerte del autor de *El Cementerio Marino*: «Para mí, sin usar clasificaciones numéricas que encuentro inútiles, con la desaparición de Valéry ha muerto el poeta»[30].

Rosa Chacel nos indicó, con ocasión de una visita a su domicilio madrileño el 14 de julio de 1984, que se puede rastrear a *Monsieur Teste* en su primera prenovela *Estación. Ida y vuelta* (1930)[31]. Admitió

---

[26] Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952), 176-179.

[27] Rafael Alberti, «Dos poemas de *Charmes*: I *La Falsa Muerta* y II *El Silfo*», *Sur*, XIV, 132 (octubre de 1945), 56-57.

[28] Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas*, tomo II (Barcelona, Editorial AHR, 1957), 1639.

[29] Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1948), 454.

[30] Julio Gómez de la Serna, «Divagación ante el Poeta muerto», *Leonardo*, V (agosto de 1945), 170.

[31] Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta* (Madrid, Bruguera, 1976). La fórmula «¡Cómo la vi!... ¡Cómo me vi, visto por ella!» (pág. 121) es paralela a la de *Teste*: «Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite...» (*OE.*, II, 25, 1896).

inmediatamente su (pequeña) deuda hacia Valéry; me dijo también que Ortega y Gasset no había ni soñado que *La Deshumanización del Arte* iba a tener tanta resonancia, lo que pasó igualmente con Paul Valéry y su Poesía Pura. Confirmó que su Generación del 27 es fundamentalmente pura y que ella no ha caído en la tentación de la poesía social. No habló de la poesía de Valéry, sino solamente de M. y Mme. Teste. No se acordaba de cómo fue su primer contacto con Valéry, pero reconoció su influencia como indudable sobre la España de los años 20. Se confesó fanática del «Nouveau Roman» y me dijo que se tendría que buscar a *Teste* de nuevo en la novela que preparaba entonces, *Ciencias Naturales*, tercer tomo de su trilogía.

Monterde, en su libro *La Poesía Pura en la lírica española* (1953), considera a Juan José Domenchina como poeta puro de «la corporeidad de lo abstracto»[32]. Es verdad que ha compuesto décimas valeryanas y cita a Valéry de vez en cuando: «Perfección es trabajo. Lo dice Valéry»[33]. Carmen Bassolas le califica de «poeta cerebral y difícil» que «tiende a una perfección formal y rítmica a la manera de Valéry y de Guillén»[34]. Más preciso y concreto nos parece el punto de vista de C. G. Bellver: «Pueden citarse numerosos ejemplos que señalan la influencia de Juan Ramón Jiménez en Domenchina, particularmente en su primera poesía o que indican la de Valéry o la de Guillén»[35]. Como efeméride del 2 de febrero de 1944, en un soneto dedicado a Mallarmé y a Alfonso Reyes se lee el siguiente terceto:

> ¿Su inanidad sonora? Valéry
> —arquitecto selecto— nos diría
> en verso esclarecido: «Yo la vi»[36].

---

[32] Alberto Monterde, *La Poesía Pura...* 132.

[33] Juan José Domenchina, *Poesías Completas (1915-1934)* (Madrid, Signo, 1936), 14.

[34] Carmen Bassolas, ed., *La ideología de los escritores. Literatura y Política en La Gaceta Literaria (1927-1932)* (Barcelona, Fontamara, 1975), 532.

[35] C. G. Bellver, *El mundo poético de Juan José Domenchina* (Madrid, Ed. Nacional, 1979), 285.

[36] Juan José Domenchina, *Poesía (1942-1958)* (Madrid, Ed. Nacional, 1975), 90.

El comentario más importante de Domenchina sobre Paul Valéry figura en sus *Crónicas de Gerardo Rivera* (1935):

> ... sobre todo *Le Cimetière Marin* y algunos fragmentos del *Narciso*, son, aquí y acullá, revelaciones de luz, perpetuos asombros. En Valéry hay... siempre un fondo de belleza inmarcesible... La influencia del autor de *Charmes* en un determinado sector de nuestra poesía joven es innegable y obvia. Paul Valéry cuenta en España con pulquérrimos discípulos... de alambicado virtuosismo... el influjo de Paul Valéry...puede considerarse peligroso, y a las veces, funesto. Paul Valéry, poeta de excepción, ha de estar excepcionalmente solo, señero, en la utopía espacial del Parnaso ecuménico[37].

4. Los devotos: Diego y Salinas

Hablar de incondicionales sería demasiado, pero podemos traer a cuento el entusiasmo hacia Valéry de Gerardo Diego, Pedro Salinas y Jorge Guillén, siendo el primero el único de los tres que ha dejado pruebas de cierta retractación.

Hemos empezado y justificado este libro con una cita de Gerardo Diego, en la que aconseja, en agosto de 1945, escribir sobre un Valéry y España, pero ya en 1924 opinaba a propósito del poeta francés:

> Es consolador encontrar cómo nuestras más caras convicciones emergen también aquí y allá, originales y perfectas, tan claras para nosotros como si nos hubieran robado ideas y palabras... Nos hallamos en los albores de una nueva edad —¿siglo? ¿cincuentena?— de oro, de un fecundo y seguro de sí propio clasicismo... Sí. Tiene razón

---

[37] Juan José Domenchina, *Crónicas de Gerardo Rivera* (Madrid, Aguilar, 1935), 7-10. Se trata del artículo publicado en *El Sol* del 14 de mayo de 1933, con ocasión del tercer viaje de Valéry a España, y fue publicado de nuevo, con retoques importantes, en *Romance* (México), II, 23 (22 de abril de 1941) con el título de «Nuevas Notas sobre Paul Valéry», 1-2.

> Paul Valéry... Escuchad ahora a Valéry... Paul Valéry cree en la Poesía... Esa poesía es absolutamente intraducible[38].

Son los años en que Gerardo Diego copia fervorosamente a mano el ejemplar de *Charmes* (1922) de la biblioteca del Ateneo de Madrid, para «gozarlos en el equívoco de la autocaligrafía, que los hermanaba a tanto desvalido hijo de las propias entrañas»[39], como en el pequeño cuaderno negro de imitación cuero el adolescente Valéry había transcrito *Le Bateau ivre* de Rimbaud. Aunque «hoy [1945] moderaría, matizaría. Pero en el fondo sigo pensando igual»[40]. Diego llegará a adoptar una actitud de lejano respeto e incluso de crítica limitadora:

> Hay que confesar que la poesía de Paul Valéry nos deja insatisfechos. La inteligencia encuentra en ella goces intensos y delicados, no superiores, sin embargo, a los que abreva en los lisos estanques de sus límpidas prosas. La sensibilidad física... halla también ocasión de colmado ejercicio. Pero no sólo de sensibilidad e inteligencia —fórmula bien francesa— vive la poesía[41].

Resulta inevitable, según confesión de Gerardo Diego,

> ... estimar al maestro ya formado y en cierto modo, enemigo teórico y práctico —aunque por tantos lados, camarada de trinchera y aliado a divino, brujo y suplantador de nuestro más íntimo yo— con un entusiasmo condicionado y lleno de reservas[42].

---

[38] Gerardo Diego, «Retórica y Poética», *Revista de Occidente*, XVII (noviembre de 1924), 280-285. De esta última afirmación hablaremos cuando tratemos de las traducciones de *Le Cimetière Marin*, entre las cuales destaca, precisamente, la de Gerardo Diego.

[39] Gerardo Diego, «La poesía de Paul Valéry», *Leonardo*, V (agosto de 1945), 191. Se incluyen traducciones de *Aurore* por G. Diego y de *Hélène* y *Narcisse parle* por Félix Ros.

[40] Gerardo Diego, «La poesía de...», 190.

[41] Gerardo Diego, «La poesía de...», 194. Paul Claudel da la misma definición de Paul Valéry que Gerardo Diego.

[42] Gerardo Diego, «La poesía de...», 191.

Cuando Valéry viene a Madrid en 1924, Diego supo de él por otros —«Me veo en la Cuesta de Moyano conversando con algunos de mis amigos poetas y surge el tema de Valéry»— y oyó hablar de la carta famosa de Juan Ramón Jiménez acompañada de seis rosas. En una visita a Antonio Machado, ese mismo año, el maestro le regala *Variété,* cuya lectura desencadena la crítica entusiasta publicada en la *Revista de Occidente* (1924) y la copia a mano de *Charmes* que todavía recuerda con ocasión del centenario del nacimiento de Paul Valéry (1971): «Publicado *Charmes*, en 1922, agotado rápidamente... yo me decido a copiar de la biblioteca del Ateneo el texto entero». Y recalca: ante la prosa de Valéry «sólo cabe la admiración por la lucidez y el rigor que, en cambio, a veces puede insatisfacer en los poemas». La única vez que Gerardo Diego vio a Paul Valéry fue en 1933, en el tercer y último viaje suyo a Madrid; en aquellos días, Juan Ramón llamó a Gerardo Diego, por teléfono, para felicitarle por su traducción de *Aurore* publicada en *El Sol* el 24 de mayo, que consideraba superior al original valeryano y que Diego mandó a Valéry a través de Mathilde Pomès. Cuenta el poeta santanderino que la gran especialidad de Paul Valéry y de Juan Ramón Jiménez «fue traducirse a sí mismo», «clásicos, siempre insatisfechos y que retocan interminablemente»[43].

En 1949, Gerardo Diego se permite el lujo de ironizar sobre Valéry en los versos siguientes:

«La mer, la mer, toujours recommencée!»
Mais pas du tout, monsieur Paul Valéry,
pas du tout, mon ami.
Voici ce qu'il fallait, voici:
«L'amour, l'amour toujours recommencé!»[44].

Y de cristianizar el cementerio sin Dios de Valéry en el poema *Marino camposanto* de *Cementerio Civil* (1972):

Calla, espléndida perra, tus ladridos.
Ahuyenta al idólatra. ¿Idólatra?

[43] Gerardo Diego, «Verso y reverso», *ABC*, 2 de noviembre de 1971, sin pág.
[44] Gerardo Diego, *Obra Completa*, *Poesia*, tomo I (Madrid, Aguilar, 1989), 619.

¿Idolo, pues, la Cruz sobre la tumba?
Pobre Paul Valéry. Mis pobres Pablos,
Apóstol de gentiles os precede.
La fe, la fe siempre recomenzada.

La mar de Cristo os reza sus espumas...
No es Afrodita, no, quien de ellas nace.

Pablo Valerio, que me regalaste
—me devolviste— y en mi castellano
«esa tela espiritual».
Mar de misericordia siempre acune
Tu —sin saberlo tú— marino camposanto[45].

Encontramos en este breve poema: «Chienne splendide, écarte l'idolâtre» (verso 1 de la estrofa X de *Le Cimetière Marin*), «La mer, la mer toujours recommencée» (verso 4 de la estrofa I del mismo poema) y una alusión a *Celle qui sort de l'onde*, o *Naissance de Vénus* (1890) de *Album de vers Anciens*.

De todos los textos de Don Gerardo sobre Valéry, el siguiente aparece como el más ponderado, en relación con la época en que fue redactado:

> Hoy podemos juzgar la poesía, los poemas de Valéry, con estimación menos alta que hace cuarenta o cuarenta y cinco años... La poesía de Valéry ha venido a significar para muchos el extremo de la poesía intelectual y pura... En esto hay mucho de exageración y de injusticia, aparte de que el cerebro es tan humano como el corazón... A mí, con todo, lo que me parece evidente y ya me lo parecía entonces, cuando mis amigos poetas se entusiasmaban tanto con las estrofas de Valéry, es que el poeta de «Le cimetière marin», poeta, claro es, auténtico, es sobre todo y en cuanto hombre un pensador[46].

Cernuda, gran crítico poético de la Generación del 27, resume así la situación de Pedro Salinas:

---

[45] Gerardo Diego, *Obra Completa*, *Poesía*, tomo II (Madrid, Aguilar, 1989), 734.

[46] Gerardo Diego, «El pensamiento poético de Paul Claudel», *Cuadernos del Idioma*, II, 8 (1966), 8.

> Había en él, si exceptuamos su primer libro, una especie de temor a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental... Ahí intervino la «poesía pura». Porque esa es la actitud poética de Monsieur Valéry, que tan en boga estuvo por aquellos años, y que Salinas, por influencia de Guillén, su hermano gemelo en poesía, había adoptado[47].

Esta visión de Salinas la confirma de sí mismo el autor de *La voz a ti debida* en su *Lamparilla a Paul Valéry* que escribió en honor del poeta francés, con ocasión de su fallecimiento, en 1945:

> Le tenía miedo. Como se lo tenemos todos los vacilantes, los inseguros, los imperfectos de nacimiento a los pocos —¡qué pocos!— hombres así, que la han conocido a Ella... A ella, a la perfección... ¡Cuántos poemas le escribió Valéry...! ella ha escogido para sus fugaces martelos en la tierra a los amantes pacientes y absolutos, a los enfervorados, callados devotos, culto diario, sin golpe de pecho, ni misa cantada, como era este que acaba de no morir —digan lo que quieran los periódicos— Paul Valéry, poeta de Francia.

Esto para abrir el artículo. Y para cerrarlo:

> Yo era... otro más. Una cría de Iberia, un cachorrete zahareño del león español, allí, recién domado por las artes sutiles... de esa la más excelsa desbravadora de las desmandadas fierezas del hombre, Francia... que desde hoy lo es más, más Francia, porque lleva dentro de su tierra a Paul Valéry. De hombres como él están hechas las tierras mejores. Y sus cielos[48].

Entre estos dos extremos de *Lamparilla a Paul Valéry*, Salinas nos cuenta cómo fue raptado, solución necesaria en vista de su timidez patológica, por Mathilde Pomès («tan amiga de Don Pablo —así le gustaba a él que le llamaran sus conocidos españoles») que le llevó a casa

---

[47] Luis Cernuda, *Prosa completa*... 434-35.

[48] Pedro Salinas, «Lamparilla a Paul Valéry», *Sur*, XIV, 132 (octubre de 1945), 44 y 50.

del poeta francés; éste le había apodado «le poète espagnol qui ne veut pas me voir». En su presencia «paternal sentí la fe que de él me vino, porque llegó a mí por las vías con que llega lo mejor del padre»[49]. Más tierna no puede ser una declaración de amor filial en poesía, le guste o no a Luis Cernuda. En una carta inédita del 25 de mayo de 1929 a Paul Valéry, Mathilde Pomès comenta así el entusiasmo de Salinas después de haber sido recibido por el padre de la Poesía Pura:

> Salinas, confondu, honteux, charmé, transporté, m'a donné en sortant de chez vous un embrassement où c'était vous, tant adorable, qu'il serrait dans ses bras. Il a été parfaitement bête, et pourtant il ne l'est pas. (Quel exemple admirable pour ser et estar, ha *estado* tonto, aunque no lo *es*)[50].

En 1937, comentando dos de los mayores poemas de su tiempo, *La Jeune Parque* de Paul Valèry y *The Waste Land* de T. S. Eliot, Salinas dice: «Es muy frecuente atacar a estos poetas de intelectualistas en nombre de lo que se llama, de un modo vago, la vida. Yo (...) me atrevo únicamente a sugerir que el pensamiento, la inquietud filosófica, son también una forma de vida»[51]. En la *Correspondencia (1923-1951) Pedro Salinas / Jorge Guillén*, la presencia de Valéry es flagrante: «En cuanto a lo del *Cementerio* me parece estupendo. Nadie mejor que Unamuno como prologuista. Reyes demasiado remoto y [a] Marichalar creo que ya no le gustará Valéry, y sólo se dejará enterrar en cementerios de Eliot», escribe Pedro Salinas a Jorge Guillén. Insiste dos días más tarde: «Hablé por fin con Pepe [Bergamín]... Lo de Valéry le gusta mucho —lo hará *Cruz y Raya*...». Pero el proyecto de reedición de la

---

[49] Pedro Salinas, «Lamparilla...», 44-50.

[50] Mathilde Pomès, carta a Paul Valéry del 25 de mayo de 1929. Se puede consultar en la Bibliothèque Nationale de París, VAL. Corr. 19192, feuillet 293. De acuerdo con otra carta del 28 de octubre de 1922 (feuillet 276), Mathilde Pomès intentó concertar un primer encuentro entre los dos poetas en Londres, que resultó fallido.

[51] José-Carlos Mainer, «Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital», *Revista de Occidente* (noviembre de 1991), 118. Mainer cita el texto de unas conferencias de Salinas de 1937.

traducción de *Le Cimetière Marin* de Valéry por Jorge Guillén no cuajó. Con ocasión de la muerte del poeta de Sète, Salinas exclama: «¡Qué maravillosa resulta la lectura de Valéry en estos dias!... Yo ya lo leo casi como al evangelista»[52].

En el momento en que Europa daba la espalda al pasado y se precipitaba en los brazos de toda y cualquier novedad, este culto valeryano de Diego y Salinas preserva la presencia del pasado incluso al mirar hacia el futuro. No necesitan eliminar a Góngora, Juan Ramón Jiménez, Mallarmé y Valéry para afirmar su personalidad poética «nueva». Lo mismo le ocurrirá a Jorge Guillén, valerysta y valeryano por antonomasia, a quien dedicamos el próximo capítulo. En *Pasajero en Museo*, Salinas se acoge al optimismo de los dos primeros versos de la estrofa XXII de *Le Cimetière Marin*:

> Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
> Brisez, mon corps, cette forme pensive.

---

[52] Pedro Salinas / Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)* (Barcelona, Tusquets, 1992). Las cartas citadas son, por orden, la n.° 55, del 19 de marzo de 1936 (171), la n.° 56, del 21 de marzo de 1936 (172), y la n.° 127, del 28 de agosto de 1945 (357).

Capítulo III

EL CASO PARTICULAR DE JORGE GUILLÉN

1. Ambigüedad de una relación

Para abordar el debatido tema de la filiación Valéry-Guillén, dejemos hablar al poeta vallisoletano mirando hacia atrás desde la atalaya de su ancianidad:

> Conocí a Valéry en París, hacia 1921 o 22 (...). Iba a su casa por la mañana, sin previo aviso. Y allí, pues... habia un momento de conversación muy sencilla, muy familiar. Tenía mucho encanto personal Valéry. Su obra en verso se llama «Charmes», pero, bueno, el que tenia el «charme», ante todo era él. En efecto, traduje «Le Cimetière Marin». A Valéry le gustó. El sentía y entendía el español desde la lengua italiana, la de su madre... Y me escribió una carta, que yo guardo, en que me decía: «Je m'adore en espagnol»[1]. A mí me interesaba Valéry por la elevación del tema y el rigor del estilo. Su contenido no me podía ser más remoto... Su obra fue para mí un estímulo tanto por el rigor de la forma como por la elevación del asunto...
>
> Poesía pura quiere decir una cierta elevación, un cierto rigor, un cierto cuidado: eso sí, pero nada que pueda significar una disminución de la vitalidad —que a eso se llama deshumanización—, o que

[1] Durante una visita que le hice en Florencia, el 8 de octubre de 1975, Jorge Guillén me pidió publicar esta carta de Valéry del 22 de julio de 1929 cada vez que tuviera la ocasión de hacerlo. En homenaje a ambos poetas, esta carta va incluida en la III Parte de este libro, al hablar de la traducción por Guillén de *Le Cimetière Marin*.

> se diga un intelectualismo frío. Poeta puro... era expresión de Valéry. Pero yo soy muy distinto a Valéry[2].

En tercera persona, Guillén dibuja el siguiente retrato de Valéry:

> El autor de estas líneas conoció a Valéry hacia 1921 o 22... El visitante acudía a la casa del poeta, 40 rue de Villejust. (Hoy rue Paul Valéry)... Se llamaba a su puerta entre las diez y las once de la mañana, sin previa cita. Valéry había ya concluido su labor, iniciada —como se sabe— entre sol y lámpara, y no hacía esperar. Aunque no creía en casi nada, sólo en el intelecto y en la forma, el mundo oficial —compuesto, en su lenguaje, de «ídolos»— existía prácticamente, y en él se acomodaba sin disgusto. Después de tantos años de silencio público, por contraste con su diaria escritura matutina, había empezado lo que él llamaría «vacarme»: la bulla de la celebridad. Y Valéry se presentaba, sencillo, afable, sonriente, con sosiego que tranquilizaba al interlocutor. No había ningún signo indumentario ni capilar de Poeta. El gesto no aludía jamás a un posible Vate: «low church!». El escepticismo y el gusto de Valéry se oponían a todo teatro... La conversación de Valéry se deslizaba en perfecta armonía con su pensamiento. Pensamiento formado en su juventud, entre 1892 y 1893. No había fluctuaciones en su escepticismo general, en su amor a la inteligencia como facultad y a la forma como resultado. ¡Gran formalista! Y muy próximo a los posteriores doctrinarios de «la estructura»... Cuando Gide recibió el premio Nobel (1947) pensó y escribió: «Valéry es quien lo merecía»... De lo que estaba exento Valéry era de la maledicencia del literato. No seguía en sus pormenores el movimiento de las letras contemporáneas. Las novedades no prendian su atención. «Le moderne se contente de peu» había ya apuntado en su Cahier B, 1910[3].

El contraste que encontramos en estos dos textos de Guillén, tan piadoso el segundo y más reticente el primero, se agudiza cuando se

---

[2] Francisco J. Díaz de Castro, «Guillén por Guillén (El poeta y su poesía)», *Jorge Guillén. Premio Miguel de Cervantes 1976* (Barcelona, Anthropos, 1987), 49-50.

[3] Jorge Guillén, traducción y epílogo de *Algunos Poemas de Paul Valéry* (Barcelona, Ocnos, 1972), 67-80.

verifica que en los casi cien homenajes de la edición italiana de *Al margen* de 1968 no figura Valéry, que aparece subrepticiamente en *Aire Nuestro y Otros Poemas* (1979) bajo la forma de seis poemitas bastante irónicos con epígrafes de *Fragments du Narcisse I* y una frase de Borges de *Valéry como símbolo*, muy insignificante todo[4].

En sus escritos juveniles de los años 20, Jorge Guillén aporta su crítica de *Album de Vers Anciens*, primer libro real de poemas valeryanos, pero que aparece en 1920, el mismo año que *Le Cimetière Marin*, entre *La Jeune Parque* (1917) y *Charmes* (1922):

> He aquí recogidos por primera vez en volumen los versos que el poeta Paul Valéry publicó en revistas fugaces... 1893-1917... el silencio de Paul Valéry se ha mantenido en la más alta tensión intelectual... en espera de la hora... la hora del poeta «no joven»... Quien considere inconciliables la pasión con el orden ignora el meollo mismo del arte poético... el hechizo disciplinante... Sumo riesgo: carecer de obra... Paul Valéry se ha jugado la juventud... y ha ganado. Jugada emocionante[5].

¡Qué diferencia con el tono que hemos transcrito antes! Y para concluir sobre esta ambivalencia y sus consiguientes oscilaciones, he aquí otro texto guilleniano, escrito también en tercera persona:

> ¿Poesía pura?... Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un anti-*Charmes*. Valéry, leído y releído con gran devo-

---

[4] Jorge Guillén, *Aire Nuestro y Otros Poemas* (Barcelona, Barral, 1979). En la sección *Al margen de Valéry* (págs. 314-316), no figura el primero de los siete poemas, *Victoria mental*, con epígrafe de André Breton sobre Valéry incluido en la pág. 53 de *Algunos Poemas*...

[5] Jorge Guillén, *Hacia Cántico. Escritos de los años 20* (Barcelona, Ariel, 1980), 102-104. Se trata de un artículo publicado en *La Libertad* el 23 de enero de 1921 y enviado desde París, donde Guillén era lector de español en la Sorbona.

ción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura... Valéry fue ante todo un poeta inspirado[6].

2. La posición de la crítica

Ya sabemos lo que Juan Ramón Jiménez opinaba de la filiación Valéry-Guillén, a quien consideraba «el gran premio Valéry del Liceo poético español». Además, Juan Ramón califica a la Generación del 27 de «literatos injenieros» y les reprocha «limar, lamer, lamir el verso y la prosa que empalagan y hastían»[7]. También, según Marichalar, «Jorge Guillén pourrait être le Valéry espagnol»[8]. Aunque Bergamín, en 1924, estima que Paul Valêry es «el último poeta francés que ha cumplido maravillosamente con la más pura aristocracia»[9], lo que nos interesa es su *diktat* al tratar de *La Poética de Jorge Guillén*: «Ni Valéry. Ni Góngora. Ni Juan Ramón Jiménez»[10], lo que dejó a Guillén encantado, a Juan Ramón molesto, y a Góngora y a Valéry indiferentes, por razones obvias. Después de Juan Ramón que sitúa a Guillén en posición de dependencia respecto a Valéry, y de Bergamín que lo visualiza como independiente, Dámaso Alonso avanza la tercera postura proclamando la superioridad del español sobre el francés: «... explicar a Jorge Guillén por Paul Valéry es una ingenuidad. Ganas de comparar lo incomparable. Comparar un bello edificio, admirable y muy limitado, con un mundo»[11].

---

[6] Jorge Guillén, *Lenguaje y Poesía* (Madrid, Revista de Occidente, 1962), 244. Cf. también «¡al cuerno la poesía pura!» en carta de Guillén a Dámaso Alonso del 24 de agosto de 1952, publicada en *Revista de Occidente*, 144 (mayo de 1993), 40.

[7] Juan Ramón Jiménez, *Estética*... 71, 161, 25.

[8] La opinión de Antonio Marichalar figura en la revista *Intentions* de París, 23-24 (1924), 9.

[9] José Bergamín, «La supervivencia de Paul Valéry», *La Verdad*, suplemento literario n.° 22 del 8 de junio de 1924, sin pág.

[10] José Bergamín, «La Poética de Jorge Guillén», *Prólogos Epilogales* (Valencia, Pre-Textos, 1985), 31.

[11] Dámaso Alonso, *Poetas Españoles Contemporáneos*... 211.

Aunque García Berrio entiende que la discusión sobre la rivalidad Valéry-Guillén resulta estéril «mientras no se establezca una Retórica medianamente completa y orgánica de la lírica europea de las Vanguardias»[12], y que nos enfrentamos, por ahora, a elucubraciones parciales y a hipótesis miopes, no tenemos más remedio que resumir el estado de la polémica, empezando con la opinión de José Manuel Blecua que niega «una dependencia que no existe»[13]. Pierre Darmangeat es más tajante todavía: «... Valéry olvida lo esencial: la vida... y ahí veo la superioridad manifiesta de Guillén sobre Valéry»[14], coincidiendo con Claude Vigée: «El mundo está bien hecho» de Guillén queda lejos de no ser más «qu'un défaut / Dans la pureté du Non-être», y «A l'ironie lassante de Valéry répond la joie créatrice de Guillén»[15]. Utilizar, como hacen Darmangeat y Vigée, la superioridad moral (?) como criterio poético puede resultar discutible, particularmente en Valéry, quien, como Borges, cree en la esterilidad artistica del bien y en la fecundidad estética del mal[16]. Más prudente es la actitud de Concha Zardoya y Biruté Ciplijauskaité, que, desde una perspectiva exclusivamente literaria, comparan, la primera, poesías originales de Valéry con traducciones de Jorge Guillén, y la segunda, *Aurore* del francés con *Más allá* del español, para demostrar la autonomía poética de Guillén y que, a pesar de un objetivo y punto de partida parecidos, los métodos utilizados y el fruto logrado divergen sensiblemente[17]. Aconseja C. B. Morris no in-

[12] A. García Berrio, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén* (Limoges, TRAMES, 1985), 148.

[13] R. Gullón y J. M. Blecua, *La poesía de Jorge Guillén* (Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1949), 147.

[14] Pierre Darmangeat, *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén* (Madrid, Ínsula, 1969), 297.

[15] Claude Vigée, *Révolte et Louanges* (Paris, Corti, 1962), 151 y 193.

[16] En el mismo sentido que Darmangeat y Vigée, cf. Antonio Blanch, *La poesía pura española...* 303.

[17] Concha Zardoya, «Jorge Guillén y Paul Valéry», *Poesía Española del 98 y del 27* (Madrid, Gredos, 1968), 207-254.

terpretar «interest as influence»[18]. En el campo de los que defienden la vinculación entre el poeta vallisoletano y el de Sète ocupa un lugar de honor Frances Avery Pleak, que confirma, en 1942, la influencia valeryana de una manera objetiva:

> In the realm of poetry Paul Valéry is more closely linked in ideas with Jorge Guillén and has exercised a greater sphere of influence upon him than any other single poet, either precursory or contemporary[19].

Y concluye la comparación:

> Guillén is more personal and more obscure than Valéry but Valéry's is a more elaborate poetry. He has constructed longer and more complex poems. Guillén is not interested in sustained effort. Momentary experience is more important to him... The fluidity of style in the French poet is not a part of the poet from Valladolid, but, as Spitzer suggests in connection with Góngora, the Spanish style gains in firmness and force. The relatively small quantity of poetry from both Valéry and Guillén is remarkable for its consistently high standard of quality modeled by an ideal of perfection...[20].

Tanto Alberto Monterde como Max Aub ven en Valéry «el maestro por excelencia de Guillén»[21],

> ... Porque a su admiración por la poesía de Valéry —clara en algunas de sus obras y que le ha llevado a traducir con exactitud algunos de los poemas del maestro— aduna en sí otra, la de Juan Ramón

Biruté Ciplijauskaité, «Jorge Guillén y Paul Valéry al despertar», *Papeles de Son Armadans*, XCIX (junio de 1964): 267-294. Cf. también *Ínsula*, 205 (diciembre de 1963): 1 y 14.

[18] C. B. Morris, *A Generation of Spanish Poets (1920-1936)* (Cambridge, Cambridge University Press, 1969), 120.

[19] Frances Avery Pleak, *The Poetry of Jorge Guillén* (Princeton, Princeton University Press, 1942), 30.

[20] Frances Avery Pleak, *The Poetry of Jorge Guillén*... 41 y 43.

[21] Alberto Monterde, *La poesía pura en la lírica española*... 122.

> Jiménez, que la contrapesa, con lo que el vallisoletano viene a ser un poeta «puro desnudo».
>
> Guillén es un poeta corto —poemas breves, verso preferentemente no mayor, un solo libro, temas precisos—; un poeta corto, como se dice «torero corto»...[22].

Ignacio Prat, por su parte, ironiza sobre «la batalla de la calidad y las influencias» entre Valéry y Guillén y el afán nacionalista de proclamar una sedicente victoria del español sobre el francés[23].

Hoy en día, después del libro de Oreste Macrí, es difícil descubrir algo nuevo y fundamental sobre la relación poética de nuestros poetas. En la Primera Parte de su estudio, «Cántico: La Realidad», existen seis páginas que bastarían para resumir lo que hace falta saber sobre este asunto: «Varios fragmentos de dicha traducción de Valéry [*El Cementerio Marino*] se presentan como primeras redacciones» de futuros versos guillenianos. En particular *Noche del Caballero* está empapado de *El Cementerio Marino*, al pasar directamente de la traducción guilleniana del poema valeryano al poema guilleniano en sí:

1) *Le Cimetière Marin*: «La mer, la mer toujours recommencée».
2) *El Cementerio Marino*: «El mar, el mar sin cesar empezando».
3) *Noche del Caballero*: «Agua, más agua, siempre sucediéndose».

A los que podemos añadir:

Niño: «¡El mar, el mar intacto!»
Vaivén del reflejo: «Con sus retornos —¡oh mar!—».
El Aparecido: «Mármara, mar, maramar».
Colonia Arcaizante: «El mar, el mar con rumbos infinitos».

Concluye Macrí, después de inundarnos con ejemplos que sabríamos multiplicar «ad infinitum»: «este torbellino mnemónico del *Cementerio* de Valéry... trasciende a toda consideración de fuentes y refle-

[22] Max Aub, *La poesía española contemporánea* (México, Imprenta Universitaria, 1954), 147.

[23] Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea* (Madrid, Taurus, 1983), 154.

jos literarios, estableciéndose un nivel superior común de ejemplares de la mente heroica del siglo XX»[24]. A pesar de habernos dado las reflexiones más completas sobre la relación poética entre Valéry y Guillén, no se acuerda Macrí de aproximar *Luzbel desconcertado* (1957) y *Mon Faust* (1940). El tono es el mismo. Luzbel habla como Valéry/Faust, como Valéry/Solitaire, como el Mefistófeles de *Mon Faust* y como la serpiente del *Esbozo* calderoniano:

> Obras, obras, estúpida flaqueza.
> ¿Para qué pervertir
> La Nada, maravilla perfectísima?...
> Honor a la obra no escrita...
> Honor a la esterilidad...
> Del exquisito...
> El fracaso de Dios...
> ... Visto y no visto!

Ultimo verso que recuerda el refrán de *Le Sylphe*. Las últimas palabras de *Luzbel* son «No, no» exactamente como la primera y la última palabras del Fausto valeryano. Algún poema de *A la Altura de las Circunstancias* (1963) se coloca bajo un lema baudeleriano, cuando en realidad se trata de otro eco valeryano de *Le Cimetière Marin*: «los pobres muertos no padecen nunca» suena como «les morts cachés sont bien sous cette terre» (verso 1 de la estrofa XIII). En la parte tercera de *Amor a Silvia* (1967) los tres versos

> Flecha que vibrando quedara
> Suspensión de beatitud
> Que dura, se demora, dura

son una traducción o una adaptación de su traducción de la famosa estrofa XXI de *Le Cimetière Marin*:

---

[24] Oreste Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén* (Barcelona, Ariel, 1976), 238-243. La versión italiana del libro es de 1972.

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole et qui ne vole pas!

También «l'insecte net» de *Le Cimetière Marin* resucita en *Las Cigarras* guillenianas.

3. Cuestiones de forma

Mallarmé y Valéry se alzan como relevo o enlace entre el Siglo de Oro español y la Edad de Plata de los poetas del 27. Con los parnasianos y los simbolistas, es la poesía francesa, y en especial Verlaine, ayudado de Rubén Darío y algún modernista más, la que ha vuelto a poner de moda el estilo y la técnica de los grandes poetas españoles del Barroco, después de dos siglos de olvido. Ocurre lo mismo con un caso formal particular, el de las famosas décimas que han hecho correr tanta tinta, en particular la de Juan Ramón Jiménez que evoca «el reino efímero de la décima, los decimistas, los decimales, los decimados, los décimos»[25]. En un curso sobre «Gómez de la Serna y la Generación de Vanguardia» (1968), José Hierro nos explicaba cómo Guillén había utilizado la décima clásica (diez versos de ocho sílabas con rimas consonantes) de Calderón y Góngora, y también la moderna de Valéry (*Aurore*, *La Pythie*, *Ébauche d'un Serpent*, *Palme*), en general bajo la forma ababccdeed.

Cuando publicó Cernuda *Perfil del Aire* (1927), después de muchas décimas de Guillén aparecidas en revistas pero antes de su primer *Cántico* (1928), el vallisoletano tuvo la caballerosidad de felicitar al sevillano sin mostrar reticencias por su apropiación formal; Salinas, muy amigo de Guillén, se mostró más molesto[26]. En esta época, el único del

---

[25] Juan Ramón Jiménez, *Estética y Ética estética*... 26.

[26] Pedro Salinas / Jorge Guillén, *Correspondencia*... 70. En carta de comienzos de 1927, Salinas escribe a Guillén: «...estoy dispuesto a matar a Cernuda...»

Grupo que utilizaba las décimas era Guillén. Una querella por una forma poética puede desembocar en guerrilla de varios años. «La décima, estrofa remozada por los poetas jóvenes —y Apolo sabe si no hay que atribuírselo, en parte al menos, a la décima francesa de Paul Valéry...», reconoce Enrique Díez Canedo[27], y confirma lo mismo J. M. Capote Benot: «Las décimas de Guillén proceden de cierta estrofa francesa, usada por los poetas clásicos franceses, empleada también por Valéry en sus poemas *Aurore* y *Palme*»[28], abrir y cerrar de *Charmes*, y que solían formar un solo poema, despertar y acabamiento de la meditación poética. Y no olvidemos que las décimas constituyen motivo destacado del diálogo cernudiano *El crítico, el amigo y el poeta* (1948):

> ... la décima no fue descubierta por Guillén, sino por Espinel... otros poetas la han usado también, además de Guillén: Góngora, Lope, Quevedo, Calderón... Las décimas escritas por Guillén... son... importación española de cierta estrofa francesa... Valéry la emplea en sus poemas *Aurore* y *Palme*: dos cuartetas con un pareado en medio[29].

Guillén no fue nunca seducido por el Surrealismo. Se volvió naturalmente hacia Baudelaire, Mallarmé y Valéry, lo que no le impide defenderse violentamente contra ciertas amalgamas, que le molestarían toda su vida y durante su carrera poética:

> Cuando me dicen que yo he aprendido a hacer décimas en Valéry... ¡No hombre! Yo he aprendido en el teatro Calderón de Valladolid escuchando la voz del actor Francisco Fuentes. A mí me interesaba de Valéry la elevación del tema y el rigor del estilo[30].

---

[27] Enrique Díez Canedo, *Estudios de Poesía Española Contemporánea* (México, Joaquín Mortiz, 1965), 221.

[28] J. M. Capote Benot, *El período sevillano de Luis Cernuda*... 92.

[29] Luis Cernuda, *Prosa Completa*... 892-93.

[30] Antonio Piedra, «Jorge Guillén o la afirmación instante a instante», *Jorge Guillén. Premio Miguel de Cervantes 1976* (Barcelona, Anthropos, 1987), 26-27.

Robert G. Havard, en su excelente estudio «Las décimas tempranas de Jorge Guillén», para algunos críticos lo mejor del poeta con *Amor a Silvia*, desmiente en parte al poeta vallisoletano y realiza una comparación entre la décima española y el «dizain» francés, que tiene la virtud de concentración concéntrica (ababccdeed) que es la fórmula valeryana por excelencia. El «dizain» francés de la escuela lionesa de Maurice Scève (1501-1560) y los 449 «dizains» de su *Délie* tienen una tradición más seria que la décima epigramática española. Scève es antepasado de Baudelaire, Mallarmé y Valéry y de su atracción por el conocimiento como virtud poética. Hemos visto que cuatro importantes poemas de *Charmes* utilizan el «dizain», setenta y tres en total: «nos parece lógico suponer que la predilección de Guillén por la décima habrá sido estimulada, en cierto modo, por Valéry en el primer lugar...»[31]. El esquema de la rima también relaciona la décima guilleniana con el «dizain» valeryano.

Domnita Dumitrescu insiste, por su parte, sobre los «procedimientos gramaticales para *hermetizar* el mensaje poético» en Mallarmé, Valéry, Guillén y el rumano Barbu; los medios parecidos utilizados por estos cuatro poetas para conseguir esta oscuridad poética se reparten en dos grandes grupos, muchas veces entremezclados: «inversiones, dislocaciones, incisos y anacolutos por una parte, elipsis, frases nominales, aposiciones, construcciones absolutas, yuxtaposición por otra parte»[32]. Por economía y/o desplazamiento, se consigue un mensaje incompleto, un mensaje trastornado, distorsionando Valéry menos que Mallarmé y suprimiendo Guillén más que Paul Valéry.

---

[31] Robert G. Havard, «Las décimas tempranas de Jorge Guillén», *Jorge Guillén*, ed. Biruté Ciplijauskaité (Madrid, Taurus, 1975), 297-316. La cita es de la página 301. El artículo de Havard fue publicado en inglés en *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1971).

[32] Domnita Dumitrescu, «Procedimientos gramaticales para *hermetizar* el mensaje poético (en Mallarmé, Valéry, Guillén y Barbu)», *Actele celui de-al XII-Lea Congres International de Linguistica si Filologie Romanica* (Bucarest, Editura Academiei Republiccá Socialiste România, 1971), vol. II, 832-37. Guillén es llamado, una vez más, «el Valéry español» (834).

4. Conclusiones

En nuestra modesta opinión, la relación de Guillén con Valéry recuerda la de este último con su padre espiritual, Mallarmé. La devoción no impide el deseo de matar, de guillotinar la única cabeza que interesa cortar, como decía el propio Valéry. Don Jorge, por su parte, barrena la publicación de un número especial de la revista cubana *Origenes* dedicado a Valéry retirando su colaboración después de haberla prometido[33]. Guillén reencuentra la dialéctica hegeliana del siervo y del señor, el complejo freudiano (que fue también el de Valéry hacia Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud y la música de Wagner) frente al padre poético, aunque elegido (Oreste Macri no permite la duda en este asunto), y la situación incómoda del discípulo rindiendo homenaje (aunque a veces lo niegue y muchos de sus exegetas con él), y por fin la sumisión del traductor al autor, a pesar del cuidado de Valéry por poner al adaptador al mismo nivel que al creador. Los defensores de una superioridad de fondo, y no de forma, de Guillén sobre Valéry, aminoran al francés, poeta de la muerte, de las tumbas y de los cementerios, frente a un Guillén llevado por la vida y el deslumbramiento del mundo. Pero nadie negará que Valéry tiene más aliento poético, más «fiato», más «sostenuto», fluidez y musicalidad. Frente al nacionalismo de gran parte de la crítica española, tenemos que recurrir a críticos extranjeros como Pleak o Macrí, que pretende que Guillén miró primero hacia Novalis y Rimbaud y después hacia Mallarmé y Valéry. El poeta de *Cántico*, «l'ombre de Paul Valéry se profilant derrière celle de Guillén»[34], luchó

---

[33] Pablo Luis Ávila, «La polémica J. R. Jiménez / J. Guillén y la revista *Orígenes*: cartas inéditas de J. Guillén a J. Rodríguez Feo», *Jorge Guillén, Aire Nuestro: Una poética afirmativa de las maravillas concretas de la cotidianidad* (Madrid, Anthropos, 1990), 148-159. Especialmente 152, 153 y 159.

[34] Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, *Le Discours poétique de Jorge Guillén. Colloque-Hommage à Jorge Guillén. Bordeaux 16-17 Novembre 1984* (Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985), 7.

durante toda su vida y carrera poética para cortar el cordón umbilical. Rilke tenía menos problemas cuando declaraba: «Un jour j'ai lu Valéry et j'ai su que mon attente était finie»[35].

La primera diferencia que salta a la mente es que Guillén es un optimista del aire y Paul Valéry un pesimista del agua; uno es de la meseta castellana, el otro del mar Mediterráneo, aspereza asumida, dulzura ambigua. Las caras también hablan: el rostro marcado, surcado del francés angustiado, y al revés, el rostro casi liso del español, sereno hasta la muerte; un francés escéptico del «faire sans croire» frente a un epicúreo español de la «fe de la vida».

Comenta Guillén: «El parricidio ritual no fue necesario»[36]. Contra Machado, Juan Ramón Jiménez o Unamuno, que son los que el autor de *Cántico* cita, no. Pero contra Valéry, que Guillén no cita, tenemos nuestras dudas[37]. También Valéry nombraba a Gluck y a Wagner y no a San Juan de la Cruz.

---

[35] Alfred Grosser, «Rilke, traducteur du *Cimetière Marin*», *Études Germaniques*, IV, 4 (Oct.-Déc. 1949), 372.

[36] Francisco J. Díaz de Castro, «Guillén por Guillén...», 51.

[37] Jaime Gil de Biedma en carta a Guillén le habla de un posible quinto capítulo «Guillén y Valéry, o el pleito de las influencias» que no aparece en la edición definitiva de su estudio *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960)... Cf. Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona, Lumen, 1974), 130-132, y también en *Retrato del Artista en 1956* (Barcelona, Lumen, 1991), 188-190.

Capítulo IV

SUPERVIVENCIA DE VALÉRY A CONTRACORRIENTE

1. Marea baja de la «pureza» valeryana

Como lo hemos subrayado cuando hemos hablado de los viajes de Paul Valéry a España (1924, 1932, 1933), existe una gran diferencia entre el primero, poético y triunfal, y el tercero y último, más político y tenso, cuando ya apuntaban las catástrofes venideras. El gran «bruit» literario que se había oído «dans le monde autour de ces deux mots, la poésie pure» (*OE.*, I, 1456, 1928) se va, poco a poco, tornando furia política. Después de 1933, que sepamos, Valéry no volverá a España, pero la noción de poesía pura se convertirá en caballo de batalla, poético y político, *a partir* del cual y *contra* el cual la nueva poesía comprometida «impura» se levantará. La admiración, incluso el culto, iniciales, de la elite intelectual de los años 20, se irán modificando gradualmente por los acontecimientos nacionales e internacionales (crisis económica de 1929, irresistible ascensión del fascismo, caída de Primo de Rivera, «Delenda est monarchia» según Ortega, incendio del Reichtag, elección de Hitler en 1933...). Valéry toma entonces, sin haberlo podido prever, una importancia no solamente poética sino también política en España. Al describir la *Situación de Baudelaire* (1924), Valéry parece profetizar lo que sería la suya una década más tarde a los dos lados de los Pirineos: «Il suffit de considérer les mouvements et les oeuvres qui se sont produits *après* lui, *contre* lui, et qui furent

inévitablement, automatiquement, des réponses exactes à ce qu'il était» (*OE.*, I, 600). Tener esa importancia, positiva o negativa, en las Generaciones poéticas más consecuentes desde el Siglo de Oro (1898, 1927, 1936, 1950, neopuristas de los 80...), en un país donde la tradición lírica es de tan alta calidad, e inspirar, por lo menos en parte, una reacción poética/política tan significativa, suponen, sin duda alguna, una responsabilidad tangible y un honor grande, aunque los valeryanos españoles resulten a veces vergonzantes y reticentes, lo que representaría otro capítulo, sobre el monopolio intelectual de cierta «gauche divine», tan vivaz en la Península después de cuarenta años de franquismo.

Como Paul Valéry no había nombrado a Anatole France en su discurso de ingreso en la Academia Francesa, el manifiesto de la revista *Caballo Verde para la Poesía* (1935) de Pablo Neruda, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez no pronuncia el nombre del poeta francés, pero la cita es transparente, programa típicamente antivalerysta, pero también dirigido contra *La Deshumanización del Arte* de Ortega y Gasset (1925) y la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez:

> La confusa impureza de los seres humanos... Así sea la poesía que buscamos, gastada... penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones... dentro y fuera de la ley. Una poesía impura... con manchas de nutrición... creencias políticas...[1].

Se abre así un largo purgatorio para las convicciones puristas de Valéry. Todavía treinta años más tarde, el escritor argentino César Fernández Moreno declara: «Todos estaríamos muy honrados si nos enterraran en el cementerio marino de Valéry. Pero no pretendemos, por cierto, patrocinar hoy una poesía pura, sino precisamente una existencial "sin pureza", como quería Neruda»[2]. La belleza tiene que ceder el

---

[1] «Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (octubre de 1935), 5. «Orina» fue también término utilizado por Lorca contra Valéry en *Poeta en Nueva York*, como hemos visto.

[2] César Fernández Moreno, *La Realidad y los Papeles. Panorama y Muestra de la Poesía Argentina* (Madrid, Aguilar, 1967), 447.

paso a la vida y a la muerte. Como la Guerra de 1914 mató al Modernismo, la Guerra Civil de 1936 alejará temporalmente la Vanguardia y la Poesía Pura. El valor de la palabra desiste delante de la política. La torre de marfil se abre a la calle con Alberti; la poesía tiene que servir para algo. No se trata ya de «decadencia», sino de revolución. Los años 20 eran «puristas», los años 30 y 40 serán «comprometidos» contra Valéry, contra Juan Ramón, contra la poesía pura y la deshumanización artística.

El 14 de abril de 1931, la República reemplaza a la Monarquía. Pasamos de la evasión a la ebullición. Los puristas como Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén continúan insistiendo que la poesía se compone fuera del mitin y del motín, aunque con el tiempo «el mundo bien hecho» de *Cántico* (1928) se convertirá en el «mundo mal hecho» de *Clamor* (a partir de 1957). Asistimos también a la batalla declarada entre revistas, puristas como *Litoral*, de Emilio Prados, o comprometidas como *Octubre*, de Alberti. En 1935, como respuesta a *Caballo Verde*, surge *Nueva Poesía*. Pero lo que importa, en la perspectiva de este trabajo, es que Valéry haya acompañado la poesía de la *Edad de Plata* del 27 y favorecido, a *contracorriente* suya, una poética del compromiso, es decir, de obras escritas «después» de él y «contra» él. La idea de poesía pura valeryana puede haber sufrido, en España, del concepto de pureza de sangre inquisitorial, e internacionalmente, del de pureza racial. La noción de exclusión está tachada de infamia, sea contra una raza o contra una clase. Sin embargo, en su conferencia inédita sobre Paul Valéry de octubre de 1954, Miguel Ángel Asturias saluda en Valéry, «la apasionada vigilancia de este Lucrecio cristiano ante los problemas del mundo actual... para preservar de la destrucción la civilización moderna...»[3].

[3] Miguel Ángel Asturias, «Paul Valéry», conferencia inédita de octubre de 1954, en la Sección de Manuscritos no clasificados de la Biblioteca Nacional de París. Su esposa, Blanca Asturias, se refiere a esta conferencia en «Miguel Ángel Asturias dans sa vie et son travail», *Europe*, 553-554 (Mai-Juin 1975), 11-25.

2. La Generación de 1936: Hernández, Vivanco y Rosales

De por sí, la Generación de 1936 es bastante indiferente o neutra hacia Paul Valéry, a pesar de su compromiso político en uno u otro bando. Pero se cometieron algunos «pecados» valeryanos, incluso por Miguel Hernández, que compone su primer libro *Perito en Lunas* (1933) bajo lema valerysta. Esta cita declara abiertamente su vinculación con Paul Valéry, Góngora y Guillén. Valéry preside literalmente la obertura del libro. Según las diferentes ediciones, muy reveladoras, Valéry baila entre el patrocinio de todo el libro o solamente de parte del mismo. En sus primeros entusiasmos de pastor convertido en gongorino, Miguel Hernández encabeza su libro con un verso de *Le Rameur* de *Charmes*: «Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux». En una carta de principio de los años 30 tenemos la prueba del interés del poeta de Orihuela, ya que envía de nuevo «mi traducción de "EL REMERO" de Paul Valéry», extraviada en un envío anterior[4]. Se discute todavía si Hernández llegó a aprender francés, pero su credo poético, *Mi concepto del poema* (1933-34), suena como una adaptación de conceptos valeryanos: recato, secreto, alusión, sugerencias, misterio...[5].

Confiesa Agustín Sánchez Vidal en su edición crítica de *Perito en Lunas* que Valéry era una lectura familiar de Hernández en sus principios de poeta. El poema XXIII, *La Granada*, está directamente inspirado por *Les Grenades* de Valéry, que habían sido ya traducidas por Andrés Sobejano en 1924 y por Jorge Guillén en 1927, en dos revistas murcianas precisamente[6]. En el poema XXXI, *Plenilunio*, la luna de Hernández juega el mismo papel del sol de Valéry y «cifra» traduce a

---

[4] Miguel Hernández, *Teatro, Prosas, Correspondencia*, vol. II de *Obras Completas* (Madrid, Espasa Calpe, 1992), 2305. Se trata de una carta del poeta a Raimundo de los Reyes, fechada el 9 de diciembre de 1932.

[5] Miguel Hernández, *Teatro, Prosas, Correspondencia*... 2113.

[6] Las traducciones de *Les Grenades* de Valéry aparecieron en *Suplemento literario de la Verdad*, 16 de marzo de 1924 (Andrés Sobejano), y *Verso y Prosa*, 4 de abril de 1927 (Jorge Guillén).

«résume», y «definitiva» a «comble» y «suprême»: también *Le Cimetière Marin* había sido traducido por Guillén en 1929. Tenemos incluso un *Cementerio* (poema XXXVI) y unas cigarras (poema XLII).

Guillermo Carnero y José Carlos Rovira sugieren en el primer Miguel Hernández una intertextualidad valeryana indubitable: «La estética purista flotaba en el aire en los años 20 y Miguel Hernández tuvo muchas ocasiones de adquirirla»[7] y de valorar «la importancia de Paul Valéry y de la necesidad —sin casi saber francés— de traducir poemas de éste...»[8]. Según Sánchez Vidal, Paul Valéry y Jorge Guillén son los dos modelos principales de *Perito en Lunas*, convirtiéndose así una vez más el poeta de *Le Cimetière Marin* en eslabón de la cadena, natural y sensorial en España, que va del conceptismo barroco del Siglo de Oro al populismo culterano de Miguel Hernández[9]. En su Discurso de ingreso en la Academia Española del domingo 29 de marzo de 1992, le oímos a Claudio Rodríguez evocar la «genial asimilación de la tradición poética, no tan sólo española» de Miguel Hernández, que «se funde con la realidad pulsada, apasionada, claramente retórica y artificiosa... en un muchacho de veintitrés años que es perito en lunas (con cita de Paul Valéry)»[10]. Rematemos con Guillermo Carnero que recupera también al comprometido Miguel Hernández de la visión de los años 60 para el arte puro (y neopurista de los años 80 y 90), por lo menos su gongorismo, su contención geométrica de «Poliedros», primer título de *Perito en Lunas*. Entre la poesía comprometida de Miguel Hernández y la purista, «la del cañón o la del cohete, yo respeto mucho la primera, pero prefiero la segunda», concluye Carnero[11].

---

[7] Guillermo Carnero, «Miguel Hernández y la poesía pura», *Diario 16*, 21 de marzo de 1992, I y XII de la Sección Culturas.

[8] José Carlos Rovira, «La trabajosa escritura», *Diario 16*, 21 de marzo de 1992, II de la Sección Culturas.

[9] Cf. Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* (Barcelona, Planeta, 1992), 61-62.

[10] Claudio Rodríguez, «La vida no es poesía, pero la poesía es vida», *ABC*, 30 de marzo de 1992, 50-52.

[11] Guillermo Carnero, «Miguel Hernández y la poesía pura»... I y XII.

En su *Diario 1946-1975*, Luis Felipe Vivanco repite por lo menos en tres ocasiones la fórmula «Le patriotisme n'est pas mon fort», adaptada directamente de «La bêtise n'est pas mon fort», primera frase de *La Soirée avec Monsieur Teste* (*OE.*, II, 15, 1896), y hace referencia al poeta de *Le Cimetière Marin* varias veces, comparándolo negativamente frente a Jammes y a Rilke, calificando a *Monsieur Teste* de «gran libro» y dando una bonita justificación de la poesía pura: la independencia de Juan Ramón Jiménez, Valéry y Rilke es debida a «su dedicación total a la poesía... en función de un universo más bello». Y concluye: «Hay pensamientos de playa —Paul Valéry, Eugenio D'Ors— y pensamientos de bosque —Rousseau—»[12].

Sintiéndose obligado por recuerdos juveniles y arrastrado por la ola neopurista (esta nueva «plaga de Egipto», según la terminología jamesiana), Luis Rosales hace, en 1984, a edad ya avanzada, unas concesiones impresionantes a Valéry, al cual dedica homenaje y agradecimiento en su poema-libro *Oigo el silencio universal del miedo*, empapado de *El Cementerio Marino*. Desde el capítulo primero, «la mirada de nunca acabar», encontramos el epígrafe «la mer, la mer toujours recommencée», y, dentro del poema mismo, «la visión del mar "siempre recomenzado" según ha dicho Valéry... y quiero aprovechar esta ocasión para darle las gracias...», creador de «la tercera realidad», de «una mirada nueva». Añadiendo en mayúsculas «QUIERO HACER ESTAS DISTINCIONES EN HOMENAJE A VALÉRY / pues su acierto expresivo es indudablemente un acierto genético / y quien recuerde sus palabras verá el mar inventándolo y al mismo tiempo conociéndolo». Y un poco más adelante: «el mar, ¡el mar!, ¡el mar!», transversal, vertical y horizontalmente[13]. Incluso encontramos la comparación mar/amor de *Nage* valeryano (*OE.*, II, 667-68, 1927 y *OE.*, I, 1090-91, 1933).

---

[12] Luis Felipe Vivanco, *Diario 1946-1975* (Madrid, Taurus, 1983), 95, 97, 117, 39, 79, 104, 175.

[13] Luis Rosales, *La carta entera. Oigo el silencio universal del miedo* (Madrid, Visor, 1984), 9, 13, 14, 17, 18, 32, 48, 49, 51.

3. Valéry y el panorama poético español de posguerra

Como dice muy bien Gustavo Fabra Barreiro en su ensayo *Valéry o la idolatría de la forma*, «en la Gran Bolsa de las Letras, el valor» del poeta francés «ha fluctuado...» entre las cotizaciones extremas de «excelso-poeta-pensador-de-la-pura-belleza-perfecta» y la de «banal versificador-a-lo-Malherbe-de-trivialidades-metafísicas»...[14]. Después de las reticencias debidas en parte al despecho de la Generación de 1898 y del culto rendido por un sector importante del grupo del 27, nos encontramos en los años 40 con una España exangüe, agobiada por una realidad antipoética pero que, a pesar de todo, sigue produciendo, como siempre, poetas y escritores, cuyos objetivos difieren de la estética valeryana. En España se quedan tres grandes maestros, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, y la Generación del 36, la «astillada», según términos de Díaz Plaja, también se divide y dispersa.

Los puristas de la revista *Garcilaso* (1943), de José García Nieto y de *Juventud Creadora*, alentados desde el Régimen, sonetistas y endecasilabistas, deshumanizados de la torre de marfil evasiva, dan lugar al contrapunto, en León, de *Espadaña* (1944) y su preferencia por el verso libre, pretendido «antídoto del formalismo»[15], pero que se vinculará a los del 27, poco a poco, a guías como Neruda, pero también, curiosamente, a Valéry, cuya influencia es palpable en la segunda época de *Espadaña*[16]. Una vez más, en literatura, nos tenemos que separar de los clichés de ruptura y de oposición: resulta *Espadaña* más valerysta que *Garcilaso* y *Cántico* (1947) y nos revela, en Eugenio de Nora, un admirador del último gran simbolista francés. Ya en el número inaugural de

[14] Gustavo Fabra Barreiro, «Valéry o la idolatría de la forma», *El discurso interrumpido* (Madrid, Akal, 1977), 329. Cf. una expresión semejante en Paul Valéry mismo (*OE.*, I, 1487, 1937).

[15] G. L. Solner, *Poesía Española Hoy* (Madrid, Visor, 1982), 11.

[16] Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía Española Contemporánea (1939-1980)* (Madrid, Alhambra, 1982), 39.

la revista, el primer poeta extranjero citado es Paul Valéry, cuya traducción de *Les Pas* por Nora lleva la siguiente introducción: «El gran poeta simbolista, cuyo *Cementerio Marino* continúa considerándose como la obra fundamental de la Poesía francesa, no podía faltar en nuestra antología, y más si se tiene en cuenta la persistente influencia que ejerció en los poetas españoles de la última hora» [17].

Con ocasión de la muerte del poeta francés, el n.º 17 de *Espadaña* (1945) está consagrado casi por entero a Paul Valéry, «el más alto poeta contemporáneo», incluyéndose un artículo de Antonio G. de Lama, «La Lección de Paul Valéry», la reproducción bilingüe de *El Cementerio Marino* en traducción de Jorge Guillén, comentarios al poema, reimpresión de la versión de *Les Pas* de Nora y un homenaje de este último, el soneto «Tarde con Paul Valéry»:

> Baten las hojas puras de un libro. El viento empieza otra vez.
> Alza el mar su honda orquesta sombría.
> Y no sé si las olas suben a la belleza,
> o un dios sereno canta. Canta tu poesía [18].

Alrededor de estos mismos años nacen la «Quinta del 42», la revista santanderina *Proel* (1944) y la madrileña, purista y surrealista, *Postismo* (1945) de Edmundo de Ory, traductor de *Le Cimetière Marin* en 1951. Para protestar del esteticismo oficialista surge la poesía social, política, con tendencias más o menos radicales [19]. Los grandes maestros, a su vez, arrastrados por los acontecimientos, han evolucionado, Dámaso Alonso de los *Poemas Puros* (1921) a *Hijos de la Ira* (1944),

---

[17] Eugenio de Nora, traducción de *Les Pas-Pasos* de Paul Valéry, *Espadaña*, 1 (mayo de 1944), 11. La página corresponde a la reedición facsimilar de la revista llevada a cabo por Espadaña Editorial de León, en 1978.

[18] *Espadaña*, 17 (1945), 385-402. La poesía de Nora en página 402. En otros números de la revista, se comenta la próxima salida, en Santiago de Compostela, de la revista *Gelmírez* que acude «a una cita con Valéry y Juan Ramón, sin hacer traición a Fray Luis» (n.º 19, 1945, 432), y en la crítica del libro *Contemplación del Tiempo* de Eugenio de Nora, por Antonio G. de Lama, se dice que «Valéry, citado al frente de la segunda parte, preside todo el libro» (n.º 36, 1948, 750).

[19] Eleanor Wright, *The Poetry of Protest under Franco* (Londres, Támesis, 1986).

Luis Cernuda de *Perfil del Aire* (1927) a *La Realidad y el Deseo* (1936), Jorge Guillén del «mundo bien hecho» de *Cántico* (1928) al «mundo mal hecho» de *Clamor* (a partir de 1957), Germán Bleiberg del soneto clásico al verso libre, en una voluntad común de dar la espalda a la poesía pura y de admitir las impurezas nerudianas. Pero incluso en los momentos álgidos de la poesía social, José M. Gónzalez[20] señala las fluctuaciones de la veta purista: Celaya llega a dar parto a algún poema deshumanizado y José Hierro parece haber pecado de valeryano por lo menos una vez. Su soneto *Abrir y cerrar los ojos* «sugiere otro poema, otro soneto, *Le vin perdu*» de *Charmes*[21]. Hierro ofrece la sangre de su memoria herida al mar, como Valéry ofrecía al mar unas gotas de vino, «offrande au néant». El vino del francés, más comedido, más científico, es hermano de la sangre del español, más visceral y más apasionado. El mar valeryano se emborracha con la bebida, el de Hierro libera una lava de volcán. El poeta madrileño-santanderino, premio Adonais 1947, que llega «por el dolor a la alegría», hace aceptar, por la estética, la ética de su mensaje existencial, pero los excesos panfletarios de otro tipo de poesía comprometida llevarán a la generación siguiente de nuevo hacia cierta poesía más formalista a partir de los años 50: de esta generación puente y desheredada, algunos de ellos (Brines, Rodríguez, Roldán...), los menos comprometidos, sienten poca inclinación hacia el momento histórico y eligen volver hacia su intimidad, actuando en una equidistancia entre el purismo formalista y una cotidianidad prosaica y prefiriendo su destino poético a un compromiso desprestigiado, rehumanizados «ma non troppo», como Guillén escribía poesía pura «ma non troppo»... La contemplación activa y elevada de *Don de la Ebriedad* (1953) y de *El Vuelo de la Celebración* (1976) de Claudio Rodríguez recuerda los «états de stupeur féconde» de la juventud de

[20] José M. González, *Poesía Española de Posguerra. Celaya, Otero, Hierro, 1950-1960* (Madrid, Edi-6, 1982).

[21] Manuel Mantero, *Poetas Españoles de Posguerra* (Madrid, Espasa Calpe, 1986), 186.

Valéry (*OE.*, I, 1092, 1933)[22]. Gracias a Jorge Rodríguez Padrón, confirmamos el inevitable pecado valeryano de Claudio Rodríguez: el poema *Frente al mar* de *Alianza y Condena* (1965) revelaría una intertextualidad entre el poeta francés y el zamorano, «cuya situación es curiosamente coincidente con la de Valéry»[23].

¿Quién, entre los numerosos poetas españoles contemporáneos, puede jurar no haber pecado, ni siquiera una sola vez, de valerysmo, quién? ¡En pro, o en contra, es igual! La célebre Antología de José María Castellet (1964), que anunciaba la extinción del simbolismo[24], vencido por el realismo histórico social, no supo prever el guadianismo, las desapariciones y resurrecciones de la poesía pura[25]. Aunque sea en otro sentido —los silencios valeryanos—, tenía razón Gerardo Diego al calificar a Paul Valéry de «poeta guadiánico»[26].

---

[22] Dionisio Cañas, *Poesía y Percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)* (Madrid, Hiperión, 1984), 108.

[23] Jorge Rodríguez Padrón, *Tres poetas Contemporáneos (Valéry, Pavese, Paz)* (Las Palmas de Gran Canaria, San Borondón, 1973), 27.

[24] José M.ª Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964), Antología* (Barcelona, Seix Barral, 1966).

[25] Ángel L. Prieto de Paula, *La Lira de Arión. De poesía y poetas del siglo XX* (Alicante, Universidad de Alicante, 1991), 165.

[26] Gerardo Diego, «Verso y Reverso», *ABC*, 2 de noviembre de 1971, sin pág.

Capítulo V

NEOPURISMO Y REBROTE DE VALÉRY

Ahora, en una época inclinada hacia todo tipo de descalificaciones, el nombre de Valéry, «su producción poética y teórica —sobre todo esta última— experimenta[n] un alza considerable y sostenida»[1]. Momentos decisivos de la recuperación del magisterio de Valéry, después de una lógica travesía del desierto tras su fallecimiento en 1945, son la publicación facsímil de sus 261 *Cahiers* con un total de 26.600 páginas (ed. CNRS de París, entre 1957 y 1961) para acompañar la edición completa de sus *Oeuvres* en dos volúmenes de la colección de La Pléiade de Gallimard (1957), y la celebración del Centenario de su nacimiento (1971) que desencadenó un movimiento ininterrumpido hasta hoy de Congresos y Coloquios, la aparición de revistas y colecciones y la fundación de seis Centros de estudios valeryanos en Europa (cf. nota 5, página 12). Paralela y progresivamente, Valéry ha sido entronizado como Papa de la mayoría de las ramas del árbol frondoso de la crítica literaria contemporánea, movimiento acelerado por las conmemoraciones del Cincuentenario de su muerte (1945-1995).

1. Transición hacia el neopurismo español

Las jóvenes generaciones poéticas españolas romperán definitivamente con los excesos de la poesía social de la inmediata posguerra y

[1] Gustavo Fabra Barreiro, *El discurso interrumpido*... 329.

sólo conservarán de la Generación del 50 las tendencias menos comprometidas, volviendo a los gustos de los «discípulos» valeryanos del 27, en una tentación por el arte deshumanizado, en fin, por lo nuevo aportado por el siglo xx. La desviación anunciada por la «promoción desheredada» de los cincuenta se confirmará con el acceso a primera línea de los novísimos y postnovísimos culturalistas y esteticistas. Ya Carlos Barral, José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma habían rechazado la poesía como *comunicación* y adoptado la poesía como *conocimiento*, base de toda poética valerysta[2]. El arte se descompromete y deviene más inteligente. Después de haber pasado por «la inmensa mayoría» de Blas de Otero, la poesía española siente la atracción de «la inmensa minoría» de Juan Ramón y Valéry. Volverán a privilegiar el hermetismo (no el despego social) de la belleza, sobre la pugna entre minoría y mayoría. Preferirán a la ideología progresista la perfección de la palabra o de su silencio y Manuel Machado logrará acercarse a su hermano Antonio en una recuperación de las Vanguardias. Surge entonces la poesía como sujeto y objeto del poema y la puesta en duda del lenguaje suscita una verdadera poética o retórica del silencio[3], de la que es exponente José Ángel Valente que sirve de lazo de unión entre los poetas del 27 y los de hoy y nos lleva de la mano a los grandes maestros de Valéry del Siglo de Oro, Calderón, Gracián y, sobre y ante todo, San Juan de la Cruz[4]. Mayoritariamente, coinciden valerystas, las más de las veces, con los «silenciosos», como espacios de silencio entre las columnas del *Cantique des colonnes* (1919) de Valéry[5].

Aparte de Valente, otros miembros de la Generación del 50 reincorporan gradualmente a Valéry. Carlos Barral, en sus *Memorias*, recuerda

---

[2] Antonio Domínguez Rey, «Palabra errante», *Diario 16*, VII de la Sección Culturas.

[3] Amparo Amorós, *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)* (Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1991); Amparo Amorós, «La retórica del silencio», *Los Cuadernos del Norte*, III, 16 (noviembre-diciembre de 1982), 18-27.

[4] José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* (Barcelona, Tusquets, 1991). Cf. también *Las palabras de la tribu* (Madrid, Siglo XXI, 1971), 80.

[5] Amparo Amorós, *La palabra del silencio*... 105.

sus lecturas valeryanas del Ateneo madrileño[6] y destaca «las vigencias de la obra de Valéry» en los *Sonetos a Orfeo* de Rilke[7]. Su poema *Las aguas reiteradas* es doblemente valeryano[8] al ostentar un título que traduce «la mer, la mer toujours recommencée» y, en epígrafe, un verso de *Anne* de Valéry: «Récifs délicieux, Île toute prochaine» (*OE.*, I, 90, 1900). J. M. Caballero Bonald, por su parte, nos da en *Desde donde me ciego de vivir* (1956) lo que parece una versión de *Viol* de Paul Valéry (1890), donde «la splendeur de ses chairs odieuses» se convierte en «adorable/inmundicia», «horreur!» en «miedo» y «une Femme agace un mince enfant» en «Pero se apresuraba hacia mi infancia»[9]. Y Jaime Gil de Biedma reconoce así su deuda purista: «A los veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe... en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén, el Guillén de las tres primeras ediciones de Cántico...», es decir, el Guillén más valeryano[10].

2. El neopurismo español de los últimos años

En la Introducción a su libro *Postnovísimos* (1986), Luis Antonio de Villena resume así la situación poética en aquel momento:

> ... dos líneas básicas: una es el uso personalizado de la tradición clásica, otra la que por mal nombre se ha denominado poesía del si-

---

[6] Carlos Barral, *Años de Penitencia, Memoria I* (Madrid, Alianza, 1982), 212.

[7] Carlos Barral, «Temas de *El Cementerio Marino* en los *Sonetos a Orfeo*», *Laye* (nov.-dic. de 1952), 23-30; Carlos Barral, Prólogo a *Sonetos de Orfeo* de Rainer Maria Rilke (Barcelona, Lumen, 1983), 9-33.

[8] Carlos Barral, *Usuras y Figuraciones. Poesía 1952-1972* (Las Palmas, Inventarios Provisionales, Editores, 1973), 47-52.

[9] J. M. Caballero Bonald, *Selección Natural* (Madrid, Cátedra, 1983), 113-114.

[10] Jaime Gil de Biedma, «La imitación como mediación, o de mi edad media», *Vuelta*, X, 110 (enero de 1986), 20.

> lencio, y que debería llamarse, mejor, poesía minimalista, o tradición... de la poesía pura.

Y dos páginas más adelante, insiste:

> ... al menos, en algún momento de su evolución, José Ángel Valente —en la Generación del 50— y Jaime Siles o Andrés Sánchez Robayna en la promoción inmediata. (Otros autores, como Marcos Barnatán... cabria[n] dentro de este rótulo —minimalista o poesía pura. La última labor de José Miguel Ullán. Y cito ejemplos entre los varios posibles)[11].

Los postnovísimos neopuristas no tendrán más que terminar de abrir la puerta, entreabierta ya por algún miembro de la Generación del 50 y de los Novísimos, como Guillermo Carnero o Molina Foix que cita a Valéry en su Poética, encontrándose excluidos de la segunda Antología de Castellet los puristas José Miguel Ullán, molesto por ello, Antonio Colinas, enjuiciado como demasiado clásico, Antonio Carvajal y otros[12]. El grupo de los neopuristas va ensanchando su base y Jaime Siles ofrece en 1991 la siguiente lista complementaria: Fernando Menéndez, Fidel Villar Ribot, Luis Suñén, Enrique Villagrasa, Alberto Torés, José Gaitán, Álvaro Valverde, Diego Doncel y Ángel Campos Pampano[13]. Caracterizan a este grupo neovaleryano la vuelta al simbolismo, la despersonalización del poeta, la superposición de imágenes, el poema como experiencia del lenguaje, la negación de lo fácil, el adelgazamiento hasta la pura esencia de la palabra, el acercamiento al silencio, el «Je me voyais me voir» de *La Jeune Parque*, el perspectivismo espacial, la «voz» como encarnación de la poesía, y en

---

[11] Luis Antonio de Villena, *Postnovisimos* (Madrid, Visor, 1986), 19 y 21.

[12] José María Castellet, *Nueve Novísimos Poetas Españoles* (Barcelona, Barral, 1970).

[13] Jaime Siles, «Ultimísima poesía española escrita en Castellano», *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La Poesía de los 80 en España*, ed. Biruté Ciplijauskaité (Madrid, Orígenes, 1991), 152.

muchos casos la vuelta a la métrica, a la rima y a la estrofa[14]. Marie Claire Zimmermann define como rasgo de las nuevas generaciones poéticas una intertextualidad que llega a resultar excesiva por abuso de referencias:

> L'origine littéraire du Moi, son clair engendrement par l'alliance entre les écrits des autres et les siens sont manifestés dans les textes, qui, nés d'un vers en exergue: «Tu regardais dormir ma belle négligence» [*OE.*, I, 98, 1917]... en sont le développement, la réinvention imaginale, pour aboutir à la création du Moi pronominal dans un dernier vers qui est un décalque du vers de l'autre poète, mais après le remodelage temporel, pronominal et métrique d'un alexandrin français en *alejandrino* espagnol: «Duermes. Y yo miro dormir tu joven negligencia»[15].

Al margen de clasificaciones en grupos y generaciones que parecen arriesgadas, complicadas y a veces intercambiables, asistimos, después de una etapa de clara influencia anglosajona, a un retorno neobarroco y neosimbolista en el que los nuevos poetas «han definido su estética con el lenguaje de los discípulos de Mallarmé y Valéry, con lo cual se han enfrentado a una enorme tarea... para encontrar la autonomía de su voz... desde fuera, mediante la utilización de una técnica de collage»[16]. Este culturalismo exacerbado se alimenta de reminiscencias e interpolaciones, donde Valéry juega uno de los papeles principales.

---

[14] J. A. Masoliver Ródenas y otros, «Sánchez Robayna y el Neopurismo», *Los Nuevos Nombres 1975-1990* de Darío Villanueva y otros, tomo IX de *Historia y Crítica de la Literatura Española* de Francisco Rico (Madrid, Ed. Crítica, 1992), 184-190.

[15] Marie Claire Zimmermann, «Le Moi et ses multiples noms dans l'oeuvre poétique de Luis Antonio de Villena», *Écrire sur soi en Espagne*, Actes du III Colloque International d'Aix-en-Provence (Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988), 206. La cita de Valéry corresponde al verso 81 de *La Jeune Parque*.

[16] Pilar Gómez Bedate, «La poesía española de postguerra (1940-1970)», *Historia de la Literatura Española II* (Madrid, Cátedra, 1990), 1223.

3. Antonio Carvajal y «Le Cimetière Marin»

En una carta del 2 de abril de 1978, nos escribía Carlos Bousoño, en relación con el «influjo de *Le Cimetière* en el poeta... Antonio Carvajal. Se trata de un largo poema en la misma estrofa y con el mismo tono de cántico del francés, aunque tenga personalidad»[17]. El libro-poema, *Casi una Fantasía* (1963), que no fue publicado hasta 1975, «se compone de sesenta y dos sextetos de endecasílabos llanos AABCCB... ordenado[s] musicalmente»[18], es decir, coincidente en estrofa, verso y rima con el gran poema valeryano. La segunda parte lleva el lema «Il faut tenter de vivre», segundo hemistiquio del primer verso de la última estrofa de *El Cementerio Marino*, que más adelante Carvajal traduce literalmente por «Hay que intentar vivir», menos conseguido por cierto que «Intentemos vivir» de Jorge Guillén en su versión del mismo verso. En la estrofa 49 de *Casi una Fantasía*, el segundo verso, «una triste mitad de sombra», es una traducción literal de «Suppose d'ombre une morne moitié», último «décasyllabe» de la estrofa VII del poema valeryano.

También Francisco Castaño, en una exégesis de la obra de Antonio Carvajal, insiste sobre su relación estricta con Paul Valéry: «Permítasenos... apuntar aquí el carácter de poema ascético que tiene *Casi una Fantasía*, como lo tiene el *Cántico Espiritual* o, ... la *Délie* de Maurice Scève... porque al igual que Paul Valéry en su *Cimetière Marin* intenta recuperar en su verso la perdida musicalidad y *souplesse* del endecasílabo italiano... así también Carvajal, en su libro-poema, recupera, por medio de la estrofa valeriniana y la estructura musical del poema, la tradición ascética del lenguaje poético... en unas nuevas *Soledades*»[19]. El propio poeta granadino nos confía en su «Guía para el Lector» la

---

[17] Carlos Bousoño, carta a Monique Castrillo, del 2 de abril de 1978.

[18] Emilio Miró, «Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal», *Ínsula*, 428-429 (julio-agosto de 1982), 16.

[19] Francisco Castaño, «Don de la gallardía (Notas a la poesía de Antonio Carvajal)», *Pliegos de Poesía Hiperión*, 1 (1985), 57.

existencia de un *Silfo*, transcrito de *Le Sylphe* de Paul Valéry, incluido en su libro *Servidumbre de Paso*[20]. En una entrevista declara Antonio Carvajal: «... sigo la frase de Paul Valéry cuando dijo, refiriéndose a la "nutrición del escritor", que el león es más león cuanto más cordero come»[21].

4. Colinas y Carnero, o la poesía como arquitectura

Antonio Colinas abre sus *Preludios a una Noche Total* (1967-68) con una cita de Aleixandre y otra de Valéry de los *Fragments du Narcisse* (*OE.*, I, 126, 1926): «Astres, roses, saisons, les corps et leurs amours». Autor de poemas largos de inspiración mediterránea, perfeccionismo formal y sentido arquitectónico, evoca «allá, entre los cipreses, sobre el lomo del mar», «la geometría del alma, un soberbio / torbellino de mármol en el centro del mundo»[22], todo ello de clara inspiración valeryana.

Guillermo Carnero, enamorado del siglo xviii (época preferida de Paul Valéry) y de los «geométricos jardines», revela la misma tendencia arquitectónica-valeryana de Antonio Colinas en un poema de *El Azar Objetivo* (1975):

> Eupalinos
> alzó su templete redondo sobre cuatro columnas
> imagen matemática de una muchacha de Corinto[23],

traducción casi directa de una reflexión de Paul Valéry en su diálogo *Eupalinos ou l'Architecte* (1921):

---

[20] Antonio Carvajal, *Servidumbre de Paso* (Sevilla, Calle del Aire, 1982), 8 y 45.

[21] Antonio Carvajal, interviú por José Méndez, *ABC*, 14 de abril de 1991, 65.

[22] Antonio Colinas, *Noche más allá de la noche* (Madrid, Visor, 1983), 15 y 25.

[23] Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía: 1966-1977)* (Madrid, Hiperión, 1979), 193; Guillermo Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre Literatura y Arte del Siglo XX* (Barcelona, Anthropos, 1989), 200.

> Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe (*OE.*, II, 92).

Como hemos visto al tratar de Cernuda y de Hernández, el Carnero crítico es un gran recuperador de lo más valeryano de ambos poetas. Califica la empresa purista de limpiadora de «los establos de la poesía», con el fin indispensable de «volver a encontrar al ángel de la poesía», necesidad imprescindible de contención de fondo y forma y de eliminación rigurosa, en su «rechazo del realismo y del surrealismo por una concepción barroca y simbolista de la poesía»[24].

5. Jaime Siles, o la proximidad constituyente de Valéry

En una carta desde Viena, fechada el 6 de septiembre de 1984, Jaime Siles me decía:

> El tema de Valéry me es muy próximo: casi me constituye. Pero no sólo él, sino lo que genera... He leído a Valéry desde mis 16 años: en la edición en dos tomos de la Pléiade. Me interesa más como pensador que como poeta, aunque reconozco su influencia poética en mí, visible —sobre todo— en *Canon* (1973), donde es muy fácil rastrearla... Su rigor es lo que más me interesa. Eso y su hacer *consciente*... Sobre su pensamiento suscribo lo que dice Octavio Paz en *In / Mediaciones*... al aclarar sus afinidades y diferencias con Guillén. Lo he citado muy expresamente en mi libro *Diversificaciones*... Y lo he asumido en toda mi escritura. Valéry no es oscuro, sino inteligente e intelectual. Para los españoles resulta, pues, muy frío. Para mí, que soy un español mediterráneo, es de suma claridad. Su espacio es en el que yo he nacido. Y la geometría de toda perfección, una idea fija. Por eso le he dicho que he partido de él. Valéry y Da Vinci son dos nombres que trabajan no para la moda, sino para la eternidad. Son,

[24] Cf. Juan José Lanz Rivera, *La llama en el laberinto: Poesía y poética en la generación del 68* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994), 105-120.

> pues, un ejemplo: de escritura y de forma de ser. Ambos enfrentan al creador con su silencio... Valéry pide inteligencia; el lector español, sólo pasión. He partido de Valéry porque la poesía me parece la pasión de una inteligencia[25].

La cita es larga, pero imprescindible. Esta carta no hace más que confirmar la opinión de Florencio Martínez Ruiz: «La poesía española necesita poetas así... núcleo germinal de los Valéry... Siles demuestra que la poesía, aparte de comunicación es también búsqueda de la conciencia... primigenia oscuridad de la poesía auténtica»[26]. Como a Paul Valéry, reprochan a Jaime Siles su frialdad, su intelectualismo, su manera de esculpir el lenguaje; viejos temas valeryanos...

6. Francisco Castaño, o la intertextualidad valeryana

En *Breve esplendor de mal distinta lumbre* (1985) de Francisco Castaño, las huellas de Valéry son múltiples. Empieza por utilizar el título valeryano de *Aurora*, del cual pone en epígrafe los cuatro primeros versos de la primera décima, y la primera estrofa del poema español es una adaptación de unos versos del poema francés:

Surgido apenas del sueño
A peine sorti des sables
Paso a paso soy el dueño
Je fais des pas admirables
Del sueño de mi razón
Dans les pas de ma raison.

---

[25] Jaime Siles, carta a Monique Allain, del 6 de septiembre de 1984.

[26] Florencio Martínez Ruiz, «Jaime Siles. Poesía 1969-1980», *ABC*, 16 de abril de 1983, IV de Sábado Cultural. Cf. también Luis Suñén, «Poesía de la inteligencia», *El País*, 8 de abril de 1984, 37.

«Maîtresses de l'âme, Idées» se convierte en «Las Ideas, ... señoras del Alma». El poema que lleva el título del libro se coloca bajo la protección de un verso de la octava estrofa de *Le Cimetiére Marin,* «Entre le vide et l'évènement pur», que se convierte en «Entre el vacío y el hallazgo puro», y correlativamente:

> Cerca de un corazón, donde el poema
> Auprès d'un coeur, aux sources du poème
> Un hueco hace sonar siempre futuro
> sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

También la flecha «Qui vibre, vole, et qui ne vole pas» (verso 3 de la estrofa XXI) resulta en español «flecha que de su inmóvil trayectoria», y otro poema de Castaño se titula *Je hume ici ma future fumée*, verso 4 de la estrofa V del *Cementerio Marino*[27].

7. Variedad valeryana

Sin pretender agotar el tema, intentemos reunir una gavilla de motivos valeryanos entre los numerosísimos que existen en los poetas españoles de hoy día. Marcos Ricardo Barnatán y Antoni Marí evocan a Valéry en las pocas líneas definitorias de su Poética[28]. José María Álvarez cita un verso del *Cementerio Marino*, en español («¡Hermoso y cierto cielo, contempla cómo cambio!»), que corresponde al primer verso de la estrofa VI del poema («Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!»)[29]. J. Benito de Lucas introduce su poema *Piedra Dormida* con los dos primeros versos, en francés, de *Le Cimetière Marin*:

---

[27] Francisco Castaño, *Breve esplendor de mal distinta lumbre* (Madrid, Hiperión, 1985), 13, 14, 15, 17, 52, 54, 55, 69.

[28] *El estado de las poesías* (Oviedo, Monografías de los *Cuadernos del Norte*, Caja de Ahorros de Asturias, 1986), 37 y 94.

[29] José M.ª Álvarez, *Museo de Cera* (Murcia, Editor Regional, 1984), 24.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
entre les pins palpite, entre les tombes;

que niega seguidamente:

Aquí no hay vuelo de palomas
ni pinos junto al mar. Aquí no hay nada
Que no sea historia y muerte.
Viejas tumbas...[30].

Antonio Romero Márquez se coloca bajo la paternidad de Valéry en *Mi soneto a la Granada*, homenaje a *Les Grenades* del poeta francés, del cual cita los dos primeros versos, compone un *Mar de Mediodía*, hijo directo de *El Cementerio Marino* y un soneto *¿Azar? ¿Necesidad?* que utiliza la famosa expresión «le hasard et la nécessité» que aparece por primera vez en *L'Idée fixe* (*OE.*, II, 251, 1932)[31] y fue vulgarizada ulteriormente por el premio Nobel profesor Monod. En su libro de ensayos *La Luz Negra*, Andrés Sánchez Robayna cita múltiples veces a Valéry[32] y Santiago Castelo adapta la estrofa XVI de *El Cementerio Marino* en su poema *En las ramas del mirto*[33]. También Luis García Montero se sirve de la última estrofa de *El Cementerio Marino*

L'air immense ouvre et referme mon livre
la vague en poudre ose jaillir des rocs

para cantar:

---

[30] J. Benito de Lucas, *Antología Poética* (Madrid, Indec, 1984), 87.

[31] Antonio Romero Márquez, *Silencio y Columnas* (Madrid, Editora Nacional, 1984), 69, 71, 122.

[32] Andrés Sánchez Robayna, *La Luz Negra* (Barcelona, Júcar, 1986), 34, 58, 72, 79 y 83.

[33] Santiago Castelo, *Antología. Encuentro de jóvenes poetas españoles e iberoamericanos en lengua castellana residentes en España* (Madrid, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, 1984), 35.

El mar
que se cierra y se abre
como un libro de páginas de espuma[34].

En *El Aroma del Viento*[35], Justo Alejo inaugura su primer poema con el primer verso de la última estrofa de *Le Cimetière*: «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!», que Claudio Rodríguez cita oralmente tan a menudo. Al final de su *Égloga del Agua*, el poeta canario Manuel Padorno rinde homenaje a Paul Valéry con el siguiente recuerdo de *El Cementerio Marino*: «... a la orilla del mar a donde marchan / las gaviotas azules invisibles»[36].

Para ultimar esta selección, he aquí cómo Jaime Siles define *Ludia* de Amparo Amorós y caracteriza la poesía pura española actual:

> Esta poética... describe una de las líneas de la modernidad; parte de Mallarmé, pasa por Rilke y Valéry... su tradición... la del «trobar clus», la mística, el conceptismo barroco, determinadas áreas de la poesía pura y el conceptualismo contemporáneo[37].

---

[34] Luis García Montero, *Diario Cómplice* (Madrid, Hiperión, 1987), 63.

[35] Justo Alejo, *El Aroma del Viento* (Madrid, Ayuso, 1980), 23.

[36] Manuel Padorno, *Égloga del Agua* (Las Palmas, Edirca, 1991).

[37] Jaime Siles, «La poesía como conceptualización: *Ludia* de Amparo Amorós», *Ínsula*, 444-445 (noviembre-diciembre de 1983).

Capítulo VI

VALÉRY Y LAS ARTES HISPÁNICAS

1. Valéry y la música española

En sus *Pièces sur l'Art*, Valèry escribe que «toute histoire littéraire de la fin du XIX siècle qui ne parlera pas de musique sera une histoire vaine... inexacte, inintelligible» (*OE*., II, 1272-73, 1893). Wagner músico expresivo, literario, aparece (frente a Bach, músico puro, arquitecto) más de cien veces en las casi 27.000 páginas de los *Cahiers*. De la «italianità» de Valéry, nada en música. Desde sus lecturas adolescentes, Euterpe sucesiva (la música) y Anfión instantáneo (la arquitectura), artes abstractas, sin referencia, como el arabesco, tienen la ventaja de ser universalmente comprensibles, y así, superiores en alguna manera a la poesía. La correspondencia entre los actos del sonido y de los números están reflejados en *Morsamor* (1899) de Juan Valera y *Eupalinos* de Valéry (1921): «Sólo en Valera y en Valéry resuena esa "relación entre la música y la arquitectura conocida en la antigüedad y desconocida hoy"... se funden ambas en los mismos números y en las mismas relaciones de estos mismos números»[1]. Aunque Paul Valéry haya escrito pocos textos exclusiva-

---

[1] Daniel Devoto, «De *Amphion* à *Eupalinos*», *Revue de Littérature Comparée*, 3 (Juillet-Septembre 1972), 423-24.

mente sobre Música[2], los títulos de sus obras son a menudo musicales, así como sus metáforas: «Velázquez parle admirablement, ne chante pas» (XV, 240, 1931).

La mujer del poeta, muy ligada como hemos visto al clan hispanizante de la familia Manet y muy introducida en los medios artísticos parisinos, era además una buena pianista amateur. En el piano de su casa, Ravel, hijo de española, interpretó por primera vez *La Alborada del Gracioso*, y Pablo Casals tocó el violonchelo en la fiesta del compromiso matrimonial de Valéry[3]. Más importante para el poeta francés fue su relación con el pianista leridano Ricardo Viñes (1875-1943)[4]. Naturaleza muy española, del todo y de la nada, fue amigo e intérprete de los compositores franceses y españoles de la época e íntimo de Valéry, con quien compartía la obsesión matemática y la pasión por la simbólica de los números. Sus poemas «amateurs» divertían a Paul Valéry. Como al poeta de Sète, los acontecimientos de 1898 le trastornaron y fue antidreyfusista, lo que causaría una grave discusión con Albéniz, otro español parisino. Al homenaje al gran pianista español, en 1925, asistió Valéry. Con ocasión de una estancia conjunta de Viñes y Valéry Larbaud en España, nuestro poeta les envió la siguiente cuarteta de 1920 (*OE.*, I, 1705):

---

[2] Sobre la musicalidad de Valéry, cf. Monique Allain-Castrillo, «Euterpe élusive ou les relations inachevées de Paul Valéry avec la Musique», *Bulletin des Études Valéryennes*, 38 (Mars 1985), 27-49.

[3] Existe una carta de felicitación de Pablo Casals a la novia de Valéry, Mlle. Gobillard, por su boda con el poeta, en el catálogo de la exposición *Paul Valéry* celebrada por la National Library of Scotland, de Edimburgo (1976), 11.

[4] Sobre la relación Valéry-Viñes, consultar Nina Gubish, «Les années de jeunesse d'un pianiste espagnol en France (1887-1900). Journal et correspondance de Ricardo Viñes» (Thèse, Conservatoire de Paris, 1972); Nina Gubish, «Le journal inédit de Ricardo Viñes», *Revue Internationale de Musique Française* I, 2 (Juin 1980), 153-248. En la Biblioteca Nacional de París se encuentran dos cartas y una postal de Viñes a Valéry, «mage-ès-mots». El 21 de junio de 1923 le habla de los «oeufs Valéry» y del *Retablo de Maese Pedro*. Cf. VAL Corr. XXXV. VAL-VO, n.º 19198.

Ma soif n'est pas peu piquante,
O Viñes et V. Larbaud,
De boire le soleil beau
Vobiscum, en Alicante.

En la primera representación del *Retablo de Maese Pedro*, dirigida por el propio Falla, en casa de la Princesa Edmond de Polignac, el 13 de noviembre de 1923, en París, Valéry está presente. En una crónica de *El Sol*, Corpus Barga comenta:

> Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos... y el pintor Picasso, de etiqueta, y rodeado por todas partes... el pintor José M.ª Sert... el héroe de la noche es el maese Falla... Ricardo Viñes, héroe de la mano es el que maneja al héroe manco... París y junio[5].

2. El triángulo San Juan, Valéry, Mompou

El compositor catalán Federico Mompou asistió también, en París, al estreno del *Retablo* de Falla, pero Valéry y él no se conocían todavía. Mompou había llegado a París en 1911 y relata su primer encuentro con el poeta francés:

> Conocí a Paul Valéry en París, en 1925, en un almuerzo íntimo en casa de amigos comunes, los príncipes Bassiano, celebrado para festejar su ingreso en la Academia de Francia... me preguntó si mi obra para piano, *Charmes*, tenía relación con sus poesías agrupadas bajo el mismo título. Hubiese querido contestarle afirmativamente, dada la gran admiración que sentía por su obra poética, pero tuve que confesarle... que en la época en que yo compuse mi obra (1920) ignoraba la existencia de la suya... No obstante, le dije, sería un placer pa-

[5] Corpus Barga, «Reflejos de París: El retablo de Maese Falla», *El Sol*, 30 de junio de 1923, 1. Valéry asistió a otra representación de *El Retablo* de Falla, en septiembre de 1932, durante su estancia en San Sebastián: cf. páginas 86-87 de este libro.

ra mí escribir algún día unas canciones sobre algunos de sus textos. La idea le entusiasmó[6].

Casi no queda nada de este acuerdo; preludios para el piano que Paul Valéry llama «étuis», sin línea de canto, estos primeros intentos fueron un simple fondo ambiental para la declamación: *Les Pas*, *Le Sylphe*, *L'Insinuant*, *La Ceinture*, que satisficieron más al escritor que al compositor. Según Mompou:

> ... en mi opinión, sus versos, métricamente perfectos, presentaban unas variantes acentuales difícilmente interpretables en una melodía establecida. Aunque el resultado fue muy de su gusto, yo no quedé totalmente satisfecho de mi obra, abrigando desde entonces la esperanza de componer, algún día, unas auténticas canciones sobre tan bellos textos. Este deseo se ha visto, por fin, realizado... me siento satisfecho del resultado[7].

En 1973 Mompou estrena, por fin en Barcelona, sus *Cinq Mélodies sur des Textes de Paul Valéry*[8]: *La Ceinture* ha desaparecido, y han surgido *La Fausse Morte* (I) y *Le Vin Perdu* (III); obtiene el mayor éxito *Les Pas*, la quinta y última canción, cercana a la «música callada» juancruciana. Aunque no quede ningún rastro del primer intento valeryano de Mompou, ya que no fue ni editado ni grabado, la musicóloga Hélène Abraham ha dejado una reseña bastante extensa de los conciertos de 15 de abril y 15 de junio de 1932:

> Un musicien que je ne connais pas, Mompou, est en train d'écrire de la musique rythmée, non chantée, pour des vers de Valéry... Les quatre poésies qui suivaient, dites à côté de la musique de Mompou,

---

[6] Antonio Iglesias, *Federico Mompou* (Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977), 34-35.

[7] Antonio Iglesias, *Federico Mompou*... 35.

[8] Federico Mompou, *Cinq Mélodies sur des textes de Paul Valéry* (París, Eschig, 1985). Cf. también el Programa de concierto dado en Madrid el 13 de mayo de 1976 por la Orquesta sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española con ocasión del estreno de la obra de Mompou en la capital.

constituaient l'innovation proprement dite du programme... la parole et la musique y sont successives et non juxtaposées... l'important était de faire un pas dans cette voie. Le public a été chaud. Le *Sylphe* a été bissé[9].

El filósofo francés Vladimir Jankélévitch, en su libro *La Présence lointaine*, describe la música de Mompou como podríamos definir la poesía de Paul Valéry. Insiste sobre la voz secreta, la voz misma del silencio que se hace música, presencia y ausencia, voz interior y mediana, ni completamente consonante ni de verdad disonante, no rompiendo nunca con la voluptuosidad sonora, gracias al instinto cuasi-infalible del músico catalán, cuyo quietismo expresa la ipseidad espiritual[10]. Poco antes de morir, me remitió el compositor su foto inclinado sobre la tumba del poeta, en Sète. Unidos por un socratismo de método, practican ambos un conocimiento de sí mismo como diálogo entre sí y sí. Mompou pretende quedarse al margen del atonalismo sistemático y del dodecafonismo unilateral como Paul Valéry resistió al surrealismo, a la escritura automática y al verso libre. El año 1909 es una fecha importante para los dos artistas: Paul Valéry confirma su descubrimiento de San Juan de la Cruz y Federico Mompou tiene la revelación de Fauré. De la misma manera que el acercamiento entre Valéry y Ortega y Gasset se encarnó en Nietzsche, de un modo parecido, la consanguinidad del poeta de *La Jeune Parque* y del compositor catalán de *Música callada* se armoniza a través del místico del *Cántico Espiritual*. Pero en sentido contrario a la atmósfera relativista y perspectivista del trío Nietzsche/Valéry/Ortega, la relación triangular San Juan de la Cruz/Valéry/Mompou tiende hacia lo absoluto, «the last point» valeryano. Valéry, Mompou, San Juan, un poeta, un músico, un místico, triple descendencia de Orfeo, príncipe de los poetas, músico mitológico, padre fundador del esoterismo

[9] Hélène Abraham, *Un art de l'interprétation. Claire Croiza. Les cahiers d'une auditrice (1924-1939)*. (París, Office de Centralisation d'Ouvrages, 1954), 92 y 118.

[10] Vladimir Jankélévitch, *La Présence lointaine. Albéniz, Séverac, Mompou* (París, Seuil, 1983), 75 y 145-159.

órfico. Armonía y densidad, felicidad de una expresión nunca violentada, retoques incesantes, concisión y a veces preciosismo, introspección empleada como medio de conocimiento, búsqueda de una ciencia del ser que llega al acrecimiento de sí mismo, exigencia ascética, exaltación apofática, intensidad y distinción, diálogo interior a varias voces, *Canciones* (o *Cántico*), *Charmes*, *Música callada*[11].

3. Abstracciones valeryanas en Artes y Ciencias

Con niveles distintos, el arte arábigo-español, Velázquez, Zurbarán sobre todos, las visitas del Prado en Madrid y Ginebra (recién terminada la Guerra Civil española), Greco y Goya, Sert, Zuloaga, Picasso, alguna alusión cinematográfica de Dalí, citas científicas en español dentro de los *Cahiers*, el nombre de Torres Quevedo, dan cuerpo a una relación en doble sentido entre Valéry y el Arte español, con alguna aparición científica breve, pero no ausente.

Sabemos de la afición científico-matemática y del gusto por la abstracción de Valéry que le llevó a interesarse por la arquitectura desde su adolescencia y la *Grammaire de l'Ornement* (Londres, 1865) de Owen Jones, que ofrecía reproducciones del genio decorativo de los moros de la Alhambra (*OE.*, II, 1038, 1938). E insiste un poco más adelante:

> ... deux familles privilégiées: la logique et la lucidité... Je pense à l'art grec et à celui des Arabes... L'imagination... accordant merveilleusement la rigueur mathématique à celle des préceptes de l'Islam, qui proscrivent religieusement la recherche de la ressemblance des êtres dans l'ordre plastique, invente l'Arabesque... Elle élimine... tout ce qui n'est pas *pur* (*OE.*, II, 1044, 1938).

---

[11] Sobre la relación entre Valéry y Mompou se puede consultar: Antonio Iglesias, *Federico Mompou: Su obra para piano* (Madrid, Ed. Alpuente, 1976); Clara Janés, *Federico Mompou. Vida, textos y documentos* (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987); Roger Prevel, *La Música y Federico Mompou* (Barcelona, Plaza y Janés, 1981).

Tropezamos aquí con la estética hispanomora elevada a anticipo de la poética valeryana. Una opinión parecida realza esta superioridad arábigo-andaluza el año siguiente:

> La vie de l'esprit est, dans tout l'Occident, affreusement pauvre entre le Ve et le XIe siècle. Même à l'époque des premières croisades, elle ne se compare pas avec ce qui s'observait... à Grenade, dans l'ordre des arts, des sciences et des moeurs (*OE.*, II, 1089, 1939).

En los *Cahiers* (XXI, 1938), la página 287 se titula ARABESQUES, encarnación de lo puro, del acto puro de la combinatoria abstracta que no imita ni significa nada. Arabismo que es también el de Llull, griego por las doctrinas pitagóricas de la armonía celeste y por las teorías aristotélicas de los efectos del Arte, pero además islámico por la comunión con Avicena y sobre todo con el murciano Mohidin Ibn al-Arabí, autor de un *Arbor Philosophiae Amoris*, padre de la mística española, que fue una de las fuentes más exuberantes de la inspiración valeryana [12].

La misma pasión científica que llevó a Valéry a interesarse por el arabesco geométrico le conduce a inquirir sobre los descubrimientos de Leonardo Torres Quevedo (1852-1936). Manifiestamente, Paul Valéry le conoció, y admiró su capacidad inventiva, que iba en el mismo sentido que la suya en un curioso paralelismo científico-literario. Torres Quevedo hizo estudios en Francia, donde publicaron varios artículos sobre sus invenciones entre 1900 y 1936 [13]. En una reunión en casa de la Duquesa de la Rochefoucauld, Valéry disfruta de compañía científica, el matemático Maurice d'Ocagne:

> Je l'interroge sur Torres. Me dit que T. a démontré que toute relation mathématique quelle qu'elle fût peut être représentée par un

---

[12] Henri Collet, *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle* (París, Alcan,1913), 22; Luce López Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam* (México, Colegio de México, 1985), 52, 79, 203, 368 y 375.

[13] Emilio Novoa, «Torres Quevedo, Leonardo», *Gran Enciclopedia Rialp (Ger)*, tomo XXII (Madrid, Rialp, 1975), 612-13.

> mécanisme... Je ne puis désigner ce que j'ai cherché que sous le nom de «*Mécanique de l'Esprit*»... (XVIII, 528-29, Décembre 1935).

A fines del siglo XIX, en el primero de los *Cahiers*, Paul Valéry altera ligeramente con doble consonante una cita científica en castellano: «Todo es acción por massas [sic] distintas y plenas, sucesivas y eterogéneas [sic]» (I, 347, 1898).

4. Pintores y cuadros del Museo del Prado

Sabemos que Valéry era Presidente del Comité de Letras y Artes de la Sociedad de Naciones que colaboró a salvar, in extremis, los tesoros del Prado, operación en la que intervinieron sus amigos Madariaga, Sert, Estelrich y d'Ors, lo que le permitió ver, una vez más, algunas obras maestras del Museo madrileño en Suiza. Precisamente, el mejor resumen de la afición valeryana al Arte español o de motivo hispánico lo encontramos en los *Cahiers*:

> Genève - 29/7.39
> Les tableaux du Prado... J'observe que le Charles V du Titien exprime le désespoir dans la puissance... Presque tous les portraits d'hommes peignent la bêtise. Une *Marie Tudor* étonnante de *Moro*... impeccablement reine. Velasquez...? Virtuose. J'ai l'impression du crépuscule d'un tas de chefs d'oeuvre. Peut-être émane-t-il de *moi*? Le chevalier du Greco al [sic] mano al pecho —cette main pourrissante, près de la garde d'épée ciselée. L'air de débile mental de ce pauvre chevalier. Zurbaran demeure le très noble. Goya —décidément je n'aime pas du tout la Maja desnuda ou non mais un portrait de blonde en blanc— mais l'esquisse des fous et cette harmonie rosâtre et gris (XXII, 425).

Hemos respetado los subrayados, la puntuación y los errores valeryanos. Partiendo de este texto, vamos a intentar dibujar un bosquejo de las reacciones de Valéry ante la pintura española, lo que se llamó en Francia «le beau à l'espagnole», en oposición con la belleza a la

italiana, más perfecta, serena y platónica. Ni El Greco ni Goya son pintores favoritos de Valéry, aunque reconoce que están «mis ou remis à la mode. Enfin, la plaque sensible» (*OE.*, II, 1179, 1936). Valéry recuerda que su amigo Degas fue uno de los primeros admiradores del Greco, que interesa más al poeta francés por su eternamente discutida deformación óptica que por su pintura misma. En efecto, figuran en los *Cahiers* unos dibujos geométricos y unos cálculos con fracciones para intentar explicar dicha distorsión (XX, 801, 1937). Reconoce a Goya, sin embargo, estar «parmi les peintres qui ont le mieux aimé, le mieux joué le jeu de se passer de la couleur; ce sont les plus "coloristes" qui l'emportent» (*OE.*, II, 1316, 1932), pero Valéry, que se confesaba, en conversaciones íntimas, muy sensible a la belleza del pecho femenino, no gustó nunca de las dos *Majas* de Goya a pesar de su busto tan ventajoso, oculto o descubierto, porque el descaro del modelo le hacía olvidarse del genio del pintor y del encanto de la mujer, como reprochaba a Manet la falta de elegancia natural de su *Lola de Valence* (*OE.*, II, 1328-29, 1932).

El caso de Velázquez es distinto, ya que le sitúa como uno de los «Douze Dieux de l'Olympe des Musées» (*OE.*, II, 1200, 1936) y se preguntaba qué idea se hacía el pintor español de su propia maestría, interrogación constituyente del método poético de Valéry. Hurgando un poco más en el tema, se da uno cuenta que Velázquez está más aceptado que elegido. En una lista de once maestros y héroes intelectuales del momento en notas de juventud de 1892 e integrada por escritores, sabios y pintores, figura Velázquez, al que está reservada la noción de virtuosismo pero no de lirismo[14]: «Peinture et prose. Peintures précises. Velasquez. Degas» (XII, 707, 1928). Con ocasión de su viaje a Madrid de mayo de 1933 critica *La Rendición de Breda*: «me paraît chose petite - de plus ce mouvement - fixé - le commencement saisi une fois - Erreur - Cf. Opéra - Représenter le mouvement est peut-être assez barbare - les poses doivent pouvoir durer.

[14] Judith Robinson-Valéry, *Rimbaud, Valéry et l'incohérence harmonique* (Paris, Minard, 1979), 17.

Exécution. Le baudrier du soleil à gauche. Ce tableau ne donne qu'admiration de détail»[15].

5. La predilección por Zurbarán

La España pictórica de Paul Valéry es la de Barrès, pero también la de Baudelaire, que conocía bien la pintura española y procedió a la misma selección que Valéry: Greco, Velázquez, Goya y Zurbarán[16]. La relación con este último es, sin embargo, la más antigua, la más auténtica, la más sentida, la de las primeras impresiones, que son las más duraderas. Podríamos haber tratado de esta relación privilegiada exclusivamente en el capítulo IV de la parte I (*Mujeres*), pero por razones de unidad, al tratarse del pintor español preferido de Valéry, y distinguiendo entre artista y obra, personaje y cuadro, lo incluimos también aquí.

Desde la Santa Ágata de la *Glosa* de la adolescencia hasta las reflexiones de 1939, unas semanas antes de la declaración de la II Guerra Mundial, no se lee nunca en Valéry una reacción negativa al pintor Zurbarán:

> Quel sommeil n'accorde à nos ténèbres intimes de telles apparitions? Une rose! C'est la première lueur apparue sur l'ombre adorable. Elle se figure doucement en cette martyre silencieuse, penchée. Puis un vif manteau fuit par derrière —l'étoffe baigne dans l'obscurité pour laisser très beau le buste idéal (*OE.*, II, 1289, 1891).

Recordando este escrito juvenil, comenta modestamente Valéry a un amigo suyo: «Il est vrai que j'ai écrit de petites choses vagues sur le Zurbarán qui est un très beau tableau... mais j'ai perdu la collection

---

[15] El texto inédito de Paul Valéry se encuentra en «Notes diverses. Après 1900. II.1920-37». VAL 111, n.º 19119, Feuillet 258, en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París.

[16] Margaret Gilman, «Le cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne», *Revue de Littérature Comparée*, XVI (Janvier-Mars 1936), 91-97.

de *La Chimère* depuis des années, et je n'ai aucun souvenir de ces contributions»[17]. Muchos años después, Paul Valéry volverá a confirmar estas primeras impresiones de juventud en un texto de cuatro páginas del volumen *Vues* (1948):

> Le Musée de Montpellier... Je distinguais... deux figures délicieuses de Zurbarán. L'une surtout me ravissait: une sainte Alexandrine, pure et rose quant aux joues, noble et pleine de grâce quant aux mouvements, s'avance vers je ne sais quel mystique festin, portant ses seins coupés sur un plat d'argent. Rien de plus poétique... image de parfaite harmonie et de virginale ferveur[18].

Esta Santa de doble nombre, Alejandrina y/o Ágata, segundo de su madre y futuro de su hija, le acompañará durante toda su vida y dará su nombre, por tercera vez, a *Agathe, conte singulier*, publicado postumo[19] y considerado por ciertos criticos como el término último, el punto culminante de la idolatría del intelecto, inspirado precisamente por el nombre de un fantasma de su juventud: «une martyre, éblouissante sur un fond noir, où l'inquiétante fascination mortelle de certains tableaux de Zurbarán s'allie à la mutilation fortement symbolique»[20]. Según resume el profesor japonés Nobutaka Miura, el realismo de Valéry «a fait évoluer le type du discours sur le sommeil

[17] Paul Valéry-Gustave Fourment, *Correspondance...* 182. La carta de Valéry es del 10 de junio de 1923. Diez años antes, el propio Fourment le responde, el 7 de junio de 1913, que no ha encontrado ninguna reproducción de la Santa Ágata que le había *pedido* el poeta francés. Esta segunda carta inédita se puede consultar en VAL Corr. XXXVI. Correspondance montpelliéraine, n.º 19163, en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Paris.

[18] Paul Valéry, *Vues...* 268-69. El acierto de Valéry queda confirmado por Michel Sandras, *Lire le Poème en prose* (París, Dunod, 1995), quien elige este cuadro de Zurbarán como portada de su libro.

[19] Paul Valéry, *Agathe. conte singulier* (París, Le Temps Singulier, 1980).

[20] Nicole Céleyrette-Pietri, *Agathe ou le Manuscrit trouvé dans une cervelle, de Valéry* (París, Minard, 1981), 11.

et le rêve, de la formule *Teste* vers la formule *Parque*, par le détour nécessaire de l'échec de la formule *Agathe*»[21].

6. La larga amistad con José María Sert

Como lo cuentan, Paul Valéry de sí mismo, y sus dos hijos, Claude y François, de su padre, este último tenía el culto de la amistad, y muchos de sus actos se explican por un deseo de complacer a un amigo. El pintor catalán J. M. Sert fue uno de ellos. Comenta André Gide: «Je vais voir Valéry hier. Trouvé chez lui... Sert, venu pour lui annoncer son succès. Le jury des peintres vient de lui décerner son premier prix...»[22]. En su tesis sobre *Charmes*, Florence de Lussy dedica dos páginas a cierto aspecto de la relación de P. Valéry con J. M. Sert. El poeta busca un pintor para ilustrar sus *Odes* y elige al catalán, a quien conoce por lo menos desde 1907 y que acepta la propuesta con gran entusiasmo, pero no llevó nunca el proyecto a buen fin y Valéry tuvo que hostigar constantemente a Sert: «L'illustrateur demande toujours de nouveaux délais, et j'en ai assez. Je me désintéresse»[23].

Pintor de murales, José M.ª Sert y Badia (1876-1945) consideraba a Valéry como el espíritu más genial de su época. Discutían los dos de mística española, de San Juan de la Cruz y de Góngora y compartían la admiración por Vinci y Gracián. Sert no toleraba que se acusara al poeta de sequedad, pero le reprochaba el no publicar: «Nous sommes dans la danse, il faut danser»[24]. Para decorar el palacio y la

---

[21] Nobutaka Miura, «Sommeil et Réveil chez Valéry. D'*Agathe* à *La Jeune Parque*». *Études de Langue et Littérature françaises*, 38 (1981), 108.

[22] André Gide, *Journal 1889-1939* (París, Gallimard, 1948), 759. La cita es del 17 de junio de 1923.

[23] Florence de Lussy, «Les Métamorphoses de Charmes de Paul Valéry» (Thèse Doctorat-ès-lettres, Université Paul Valéry de Montpellier III, 1984), tomo II, 512-513.

[24] Agathe Rouart-Valéry, «Introduction Biographique» (*OE.*, I, 31, 1957). Cf. también Alberto del Castillo, *José María Sert. Su Vida y su Obra* (Barcelona, Argos, 1948), 251 y 102.

casa de un gran señor chileno-vasco con el nombre sonoro de Errázuriz, las pinturas de Sert cruzaron el Atlántico en dirección al primero, situado en Buenos Aires, y dos columnas romanas, desafiando el Pacífico, sostienen en la segunda unos versos esculpidos de *El Cementerio Marino*[25]. Más que nunca nos encontramos con un Mediterráneo total; el de Colón, Verdaguer y Falla engloba el Atlántico. Ahora, el de Paul Valéry abraza el Pacífico.

El nombre de Sert está muy presente en la vida y en los *Cahiers* de Paul Valéry. Fue su acompañante en la excursión privada a España de septiembre de 1932 y le sirve incluso para definir su método artístico: «Sert me disait que le peintre doit se sentir le cerveau au bout des doigts et je lui répondis que l'écrivain doit se sentir le corps dans le cerveau» (X, 490, 1924). En noviembre de 1932 va con Sert al Cirque d'Hiver. Encontraba a los clowns «êtres supérieurs... Dieu les met fort au-dessus des membres de l'Institut» (XVI, 41, 1932), y en noviembre de 1933 almuerza con Sert en el Café de París (XVI, 755). Dos años antes de morir ambos, comenta tristemente Paul Valéry: «28-6-43. Dîner chez Lequerica. Grand dîner! avec laquais... A table entre duchesse de Mouchy et sa nièce devenue marquise de Villalobar. Je prends soin de ne pas dire un mot à l'ambassadeur d'Italie. Sert très amaigri et vieilli» (XXVII, 310). Entre Paul Valéry y José M.ª Sert, podemos hablar de cuarenta años de relaciones amistosas[26].

---

[25] Jorge Edwards, «Conversadores», *El País*, 19 de octubre de 1984, 11-12.

[26] En la exposición sobre José María Sert, celebrada en el Palacio de Velázquez, del Retiro de Madrid, del 27 de octubre de 1987 al 3 de enero de 1988, figuraban dos cartas de Paul Valéry a Sert y otras dos de Sert a Valéry sobre una posible colaboración en un proyecto *Semiramis*. De estas cartas sólo una figura en el catálogo, *José María Sert (1874-1945)* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1987), 279. Cf. además El Conde de Sert, *El mundo de José M.ª Sert* (Barcelona, Anagrama, 1987), 53 y 54.

7. Convergencias y divergencias entre Paul Valéry y Pablo Picasso

De los múltiples dibujos de Paul Valéry realizados por españoles, curiosamente el peor resulta ser el de Picasso[27] que acompaña la segunda edición de *La Jeune Parque* (1921). Los críticos acercan y oponen a Picasso con Paul Valéry, pero, como en este libro hemos optado por una postura perspectivista y no dialéctica, las oposiciones en vez de contradecirse se complementan: «... il s'agit de savoir si la seconde moitié du XXe siècle, si l'avenir prendront modèle sur l'univers de M. Picasso ou sur celui de Paul Valéry», dice uno[28], al cual parece responder otro: «L'abstraction est l'affaire de l'artiste, et vivent les génies comme Valéry, Stravinsky et Picasso, qui ont enfin rétabli la dignité de la fonction humaine»[29].

Algunos críticos han reprochado a Paul Valéry su clasicismo y su falta de modernidad artística, si no en la teoría, que fue profética, pionera y precursora, sí en la práctica. El poeta Eluard paseó por Barcelona, Madrid y Bilbao una conferencia de presentación de Pablo Picasso con ocasión de su primera exposición española, en 1935, en la cual, sobre un esquema dialéctico-hegeliano, opone el formalismo burgués, kantiano y valeryano a la síntesis conseguida por la modernidad de Picasso. Frente a las metáforas deshumanizadas del cristal de Valéry, surge el registro vegetal, con su brote espontáneo, del pintor malagueño, a mil leguas de la estética calculada del poeta francés. La mano que sostiene el pincel de Picasso o la pluma de

[27] Pablo Picasso, «Litografía de Paul Valéry», *La Jeune Parque*, 2.ª edición, (París, Édition NRF, 1921). Sobre esta litografía Valéry comentó: Picasso «vient de faire un petit portrait de moi aussi peu ressemblant que possible».

[28] Roger Lannes, *Appel à Paul Valéry* (París, Janin, 1947), 45.

[29] Léon Oleggini, *Connaissance de Stravinsky* (Lausana, Foetisch, sin fecha), 143; cf. Gaston Poulain, *Paul Valéry Tel Quel*... 11.

Eluard es la del inconsciente, credo surrealista rehusado por Valéry [30]. En el mismo sentido, otros críticos oponen la modernidad de Picasso al clasicismo de Paul Valéry y el salto moderno, discontinuo, picassiano, a la danza continua valeryana y el grito de hoy al fabricar antiguo del poeta francés, entre otras cosas, porque ignoran los gritos erradicados por Valéry de los manuscritos de *La Jeune Parque* [31].

Frente a esta oposición Valéry-Picasso, Geoffrey H. Hartman adopta una posición inversa: «A surprising concordance is found between the development of Picasso and that of Valéry, each trying to derive the mind of all concepts and associations not given directly in sight» [32]. Después de exponer opiniones ajenas, dejemos hablar al poeta francés y al pintor español. Transcribe una de sus esposas, Françoise Gilot, la siguiente opinión del Pablo andaluz sobre el Paul setés:

> Valéry disait: «J'écris la moitié d'un poème et le lecteur écrit l'autre». C'est peut-être parfait pour lui, mais je ne veux pas qu'il puisse y avoir trois, quatre ou mille façons d'interpréter une de *mes* toiles. Je veux qu'il n'y en ait qu'une... [33].

¿Quién es más contemporáneo, el poeta «clásico»/crítico «moderno» Valéry o el pintor no figurativo/creador dictatorial Picasso? Valéry por su parte dice:

> Critique d'art —Ces tableaux «modernes» (Picasso, etc.)— jamais personne n'aura l'idée d'en faire des copies pour s'instruire. La sensation de pas de difficulté technique —et celle de l'arbitraire: Or l'imitation des choses, le dessin «correct» n'ont de valeur que *contre*

---

[30] Jean-Charles Gateau, *Eluard, Picasso et la Peinture, 1936-1952* (Ginebra, Droz, 1983), 18 y 37.

[31] Antoine Denat, «L'art poétique après Valéry», *A.U.M.L.A.*, 11 (Sept. 1959), 63-81.

[32] Geoffrey H. Hartman, *The Unmediated Vision* (New Haven, Yale University Press, 1954), 142.

[33] Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso* (Paris, Calmann-Lévy, 1991), 253.

la sensation de l'arbitraire— c.à.d. comme une *convention* comme le vers régulier, les formes fixes. La fantaisie efficace n'est pas la *non-règle* (XXII, 40, 1939).

El reparo antipicassiano de Valéry no le impide protestar, en 1944, como hemos contado, contra el saqueo de los cuadros de Picasso. Sin pretender hacer de *La Jeune Parque* (1917) el *Guernica* (1937) de Paul Valéry, como se habla del «bovarysmo» de *Don Quijote*, nos tienta una lectura «sub signo Martis», en función de la Guerra, y «sub specie aeternitatis», en defensa de la lengua francesa[34]. Al comentar el propio Valéry su *Jeune Parque*, concluye con Gracián: «Enfin: être un saint» (XIX, 59, 1936), ser un santo, otra manera de ser soldado, «au moins travailler pour notre langue, à défaut de combattre pour notre terre» (*OE.*, I, 1630, 1917). Miguel Ángel Asturias descubre en *La Jeune Parque*, como Jeffrey Mehlman, una significación política, una especie de «acto de fe en la civilización occidental»[35]. La situación de Paul Valéry en 1917 nos hace pensar en la de Picasso en 1937. Ambos, en periodo difícil de inspiración, son sacudidos por unos acontecimientos históricos de una brutalidad inaudita, que ponen en marcha una creatividad adormecida y despiertan un «máximo de conciencia posible»[36], objeto mismo del poema valeryano y del cuadro picassiano. De la misma manera que Valéry había erradicado los gritos de la *Joven Parca*, Picasso elimina su «furtiva lágrima» de cartón pintado. Al pintor y al poeta les han reprochado sus medios artísticos demasiado herméticos. La primera versión de *La Jeune Parque* y de su suicidio era el símbolo del fin de la civilización europea, como *Guernica* es la alegoría del suicidio universal por el absurdo de la guerra.

---

[34] Paul Valéry, *Lettres à Quelques-uns*... 178-181. Se trata de una carta de Valéry a Georges Duhamel, de 1929.

[35] Miguel Ángel Asturias, «Paul Valéry»... 10; Jeffrey Mehlman, «Craniometry and criticism. Notes on a valeryan criss-cross», *Boundary 2*, XI, 1-2 (Fall-Winter 82-83), 81-101.

[36] J. L. Ferrier, *Picasso et Guernica* (Paris, Denoël, 1985), 20-21.

8. Álbum valeryano de dibujantes hispánicos

Como es lógico, Paul Valéry ha sido fotografiado, filmado, grabado en radio y televisión, dibujado, pintado y esculpido. José Moreno Villa cuenta cómo perdió el original del dibujo a pluma que hizo de Paul Valéry durante una alocución de su primer viaje madrileño de 1924, pero se conservan reproducciones:

> A Valéry parecía que se le iban a salir los ojos; tan abultados y a flor de cara los tenía. Y eran ojos cargados de lágrimas. De lágrimas encendidas. No sé si bebía. Nunca lo vi beber. Pero lo recuerdo como ebrio. Me dejó la impresión de un hombre dionisiaco; de un hombre que sometía su temperamento febril a un rigorismo de lógica. También su poesía me resultó siempre como encorsetada[37].

Debajo del dibujo de Moreno Villa, a la derecha, la firma del artista; a la izquierda, «Vu et approuvé. Paul Valéry. Madrid, ce 21 Mai 1924».

Existen tres croquis muy divertidos y perfectamente conseguidos de Paul Valéry por el dibujante Toño Salazar, considerado como el mejor caricaturista hispanoamericano de la época. La primera de las tres siluetas, en 1927, dibuja un Valéry con las cejas y el pelo negrísimos, cara muy delgada y un libro de pie, en la mano izquierda. Debajo, el texto sin firma dice:

> Este hombre, el más grande de los poetas franceses vivientes, cuyo renombre es mundial, ha ocupado el sillón ilustre de Anatole France. Su gloria, aunque vuele ahora en los labios de los hombres más serios y de las mujeres más bellas, no ha llegado a oídos de Clemenceau...[38].

---

[37] José Moreno Villa, *Los Autores como Actores* (México, Fondo de Cultura Económica, 1976), 73-76.

[38] «Paul Valéry», *La Razón* (Buenos Aires), noviembre 1927, sin día ni página. En otro artículo de *La Razón* de 18 de mayo de 1928, sin firma, se dice: «... Valéry, el

El esbozo intermedio de Toño Salazar fue pegado por el poeta mismo en sus *Cahiers* (XVI, 142, 1933), figura en el centro de un artículo en francés de Ole Winding, sin fecha ni referencia, y le representa con la raya central separando el pelo, los admirables ojos transparentes a fuer de claros, la nariz fuerte y el bigote espeso, copioso, y la expresión clavada. El tercero y último croquis (1953) ilustra la celebración por Emir Rodríguez Monegal de la publicación en París de *Lettres à Quelques-Uns* (1952), selección de la correspondencia de Valéry. El poeta francés aparece más viejo, desnudo de cintura para arriba, socratizado, entre un resto de columnas y unos papiros y sentado sobre una nube; los ojos están más caídos y las arrugas más profundas, y sostiene una flor o una pluma en la mano. Había muerto ocho años antes, y un laurel de divino poeta le corona, en una atmósfera de humor y melancolía[39].

En una selección de «Máscaras» en *La Nación* de Buenos Aires (1935), Alejandro Sirio incluye, entre una docena de hombres ilustres, la caricatura de un Paul Valéry alargado y adelgazado, con un texto de Luis Franco:

> Paul Valéry, el último dogma, el canon, la cifra de la gracia y la profundidad, lo impecable. Una agencia general de citas, este matemático de poesía y pensamiento cristalizados. Se le admira por su esplendor (porque de veras es espléndido), pero más aún por sus chispas fatuas y sobre todo su dificultad estratégica[40].

---

poeta de moda, el poeta que ha vendido más caros sus versos y que ha conquistado, en pocos años, una fama sólo comparable con los héroes de las Estampas de Epinal».

[39] «Epistolario de Valéry», *Marcha* (Montevideo), XV, 709 (1953), sin pág. El texto de presentación es de E[mir] R[odríguez] M[onegal] y figura debajo del dibujo de Salazar.

[40] *La Nación*, 12 de diciembre de 1935, Sección «Máscaras», 5, texto de Luis Franco, poeta y crítico argentino, y 12 dibujos de Alejandro Sirio. La Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de Paris, Fondo Valéry; existe también un grabado de Paul Valéry por A. Eloy-Vincens (VRY Ms. 1003) e ilustraciones de Berta Macaya a *Palme*, traducción de Xavier Benguerel, (VRY Pr. 19 bis in 4.º).

9. Los improperios de Dalí

Como es de suponer, el caso Dalí es un poco diferente, expresión literaria, y no pictórica, de un pintor frente a un hombre de letras. Exclama el catalán en 1927: «Buster Keaton —¡heus así la poesía pura, Paul Valéry!»[41], advertencia al poeta francés. El grupo surrealista proclamaba un verdadero culto a este cineasta americano en oposición con la sentimentalidad «putrefacta» de Charlie Chaplin. En una carta de cuatro páginas a Federico García Lorca, Salvador Dalí se expresa, en su estilo particular, de esta manera:

> Acabo de leer poesías (?) de Pol Valeri [sic] y el libro sobre este puerco que ha hecho Paul Souday. Paul Valeri presenta todos los signos de la peor clase de putrefacción —su intelectualismo es de lo más aburrido que cabe— tenemos que prescindir en absoluto de *esa gentuza*[42].

Según Gladys Downes, las *Notes sur la Poésie* de André Breton y Paul Eluard, con dibujo de Salvador Dalí, parecen haber sido escritas para contradecir *Littérature* (1936) de Paul Valéry[43]. A la literatura valeryana vista como «fiesta del intelecto», los surrealistas oponen la «desbandada del intelecto»; a la idea mística de Valéry de que el vacío es creador, los surrealistas responden que el vacío tiene que ser creado... Para colmo de la ironía, Francis Scarfe se atreve a una comparación entre el poema valeryano *Vue*, típicamente mallarmeano e impresionista, con la pintura paranoica de Dalí[44], que resulta tan extraña como el final del último capítulo de *La Colmena* ultrarrealista, donde Camilo José Cela, al exclamar «La mañana, esa mañana eter-

---

[41] Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. I (Barcelona, Grijalbo, 1985).

[42] «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)», *Poesía*, 27-28 (1978), 84-85.

[43] Gladys Downes, «Paul Valéry en face du Symbolisme et du Surréalisme» (Thèse Doctorat d'Université, Université de Paris, 1953), 130.

[44] Francis Scarfe, *The Art or Paul Valéry* (Londres, Heinemann, 1954), 92.

namente repetida», traduce mejor que los poetas, con la excepción de las «olas nunca repetidas» de Lorca, «la mer, la mer toujours recommencée» del *Cementerio Marino*.

Capítulo VII

HISPANOAMÉRICA, ÚLTIMA TULE DE PAUL VALÉRY

1. Paul Valéry en Hispanoamérica

Si la verdadera fecundidad de un poeta se mide por «l'étendue de ses effets» (*OE.*, I, 610, 1924), es natural que Paul Valéry haya adquirido conciencia de la importancia de la lengua española y de la cultura hispánica por la extensión sudamericana del castellano, como tuvimos ocasión de considerar en el capítulo IX de la Parte I de este trabajo. En sentido contrario, «entre los semidioses de la literatura francesa, Paul Valéry tiene un altar aparte» en América del Sur[1], porque «la patria final de un latinoamericano es Francia; Paris nunca será una ciudad perdida»[2]. Según André Maurois, Paul Valéry heredó en la última Tule la admiración profesada antes hacia Baudelaire y Victor Hugo[3]. ¿Quién podía suponer, como afirma Martín Cerdá, que las obras de Valéry estarían «desafiando... a los más "mercables" o

---

[1] Alonso, «Crónica literaria», *La Nación* (Santiago de Chile), 16 de octubre de 1927, sin pág.

[2] Carlos Fuentes, *Una familia lejana* (Barcelona, Bruguera, 1980), 29.

[3] André Maurois, *Journal d'un tour en Amérique Latine* (Paris, Éd. Bateau Ivre, 1984), 13. Cf. en el mismo sentido, Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme?* (Paris, Presses Universitaires de France, 1974), 227.

"mercadeables" best-sellers?»[4]. En relación con Valéry, los autores latinoamericanos parecen pagar lo que ellos estiman sus deudas de disciplina y de método, de rigor intelectual, tal como lo reconocen Severo Sarduy y Julio Cortázar: de las cuarenta traducciones al castellano de *Le Cimetière Marin*, más de la mitad son hispanoamericanas como veremos más adelante, pero en tan poco espacio sólo podemos rozar las cumbres andinas, los grandes nombres de la literatura de América del Sur.

2. Primavera de Paul Valéry, otoño de Rubén Darío

Rubén Darío frecuentó en París los mismos medios literarios que el joven Valéry encuentra al instalarse en la capital. «El divino poeta transatlántico»[5], tan afín al siglo XVIII como Paul Valéry a la Europa de las Luces, concuerda con éste en *La Marche impériale* (*OE.*, I, 1578-79, 1889) y una *Marcha triunfal* (1895-1905), muy parecidas: las mismas imágenes visionarias y auditivas, mismos arcos triunfales, banderas y crines, mismos reflejos de las armas bajo el sol, mismos gritos de la multitud, mismas deidades diferentes, espectadores o espectadoras en los dos casos, mitología y querulancia parecidas. ¿Se trata para el fundador del Modernismo de los conquistadores americanos?, ¿o son para los dos poetas los romanos de Minerva y Marte?, ¿o simplemente un pretexto para desplegar sensaciones ornamentales y musicales? Quizás se acuerdan el francés y el nicaragüense de evocaciones nostálgicas y de revanchas pindáricas después de 1870. Para Valéry *La Marche impériale* es un poema de primavera de la vida, para Rubén Darío, *Marcha triunfal* es un poema de su otoño, pero ambos poetas alertan del peligro alemán: el francés publica en 1897 *La Conquète allemande* (*OE.*, I, 971-987), mientras el nicaragüense

[4] Martín Cerdá, «Introducción al silencio de Valéry», *Zona Franca* (Caracas), II, 34 (junio de 1966), 50-51.

[5] Jaime Delgado, «Rubén Darío, poeta transatlántico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre de 1967), 289-331.

previene a la «cara Lutecia» contra «los bárbaros... del férreo Berlín» en *El canto errante* (1907).

Estas coincidencias entre Valéry y Darío se repiten en varias ocasiones porque, a pesar de ser tan opuestos física y poéticamente, sus ídolos concuerdan: el sol, el mar, el espíritu, la sangre, la cigarra, el caracol, la antigüedad grecolatina. La cuarteta de la *Sinfonía en Gris Mayor* de *Prosas Profanas y Otros Poemas* (1896-1901):

> El mar, como un vasto cristal azogado,
> refleja la lámina de un cielo de zinc;
> lejanas bandadas de pájaros manchan
> el fondo bruñido de pálido gris

parece una anticipación del primer verso de *El Cementerio Marino* (1920),

> Ce toit tranquille où marchent des colombes

En cambio, «La princesse, dans un palais de rose pure» de *Au Bois Dormant* (*OE.*, I, 1891) precede a «La princesa está triste» de *La Sonatina* (1895-1901), y la «Princesse pâle» valeryana y la «princesa... pálida» de Rubén Darío se parecen.

3. Valéry prologuista de Miguel Ángel Asturias

Roger Caillois, medio en serio, medio en broma, califica de «mi-éblouie, mi-épouvantée»[6] la introducción que Paul Valéry escribió para presentar la versión francesa de *Leyendas de Guatemala*, publicadas en Madrid en 1930. Asturias, instalado en París desde 1924, obtiene a través de la recomendación de su traductor, Francis de Miomandre, la carta-prefacio de Valéry dirigida a este último, su viejo amigo, a fines de 1932; la edición francesa salió en febrero de

[6] Roger Caillois, «Miguel Ángel Asturias: un réalisme halluciné», *Europe*, 553-54 (Mai-Juin 1975), 26.

1933 y la carta de Valéry suele acompañar las múltiples publicaciones posteriores de *Leyendas*[7]:

> En cuanto a las leyendas, me han dejado traspuesto. Nada me ha parecido más extraño... que estas historias-sueños-poemas... nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia... Mi lectura fue como un filtro, porque este libro, aunque pequeño, se bebe más que se lee. Fue para mí el agente de un sueño tropical, vivido no sin singular delicia... Una dosis de cuando en cuando de este elixir guatemalteco es excelente contra tantas cosas[8].

Según la esposa del escritor sudamericano, «la célebre lettre de Valéry fut pour toute l'oeuvre à venir d'Asturias, un encouragement définitif»[9]. En octubre de 1954, éste devuelve el favor a Valéry, en forma de una Conferencia, inédita, de 17 folios, en la que hace un repaso a toda la obra del poeta francés. Considera «un placer hablar de Paul Valéry. Es como asomarse al Mediterráneo», y piensa que el verso de *Fragments du Narcisse* «que oye crecer la hierba de plata en la sombra santa» (*OE.*, I, 123, 1926) es uno de los más bellos que ha leído y que *La Joven Parca* es uno de los más hermosos poemas de la lengua francesa. Y concluye: «Paul Valéry, el maestro bien amado, murió en 1945»[10].

---

[7] Sobre la publicación en Francia de *Légendes du Guatemala*, cf. Marc Cheymol, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des Années Folles* (Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987), 165-181.

[8] Paul Valéry, «Carta a Francis de Miomandre», introducción a *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias (Barcelona, Losada, 1957), 9-10.

[9] Blanca Asturias, «Miguel Ángel Asturias, dans sa vie et son travail», *Europe*, 553-54 (Mai-Juin 1975), 21.

[10] Miguel Ángel Asturias, «Paul Valéry»... 1, 7, 10 y 17. Parece ser que el agradecimiento de Asturias a Valéry no se extendió al traductor, Francis de Miomandre, que pide ayuda al escritor guatemalteco en tono manifiestamente irritado: «Réponds-moi... que je suis ton traducteur attitré... Cette attestation... tu me la dois bien, en considération de ce que j'ai fait pour toi... en obtenant cette précieuse préface de Valéry». Carta inédita de Francis de Miomandre del 27 de septiembre de 1955 conservada en la Biblioteca Nacional de París, Fonds Miomandre.

4. Un hijo guatemalteco de «M. Teste», Augusto Monterroso

No podemos dejar de citar a un hijo guatemalteco de *M. Teste*, Eduardo Torres, el personaje de Augusto Monterroso, aunque —o porque— éste responde a Rafael Humberto Moreno-Durán que le preguntaba si la relación entre Eduardo Torres, alter ego de Edmond Teste, incluso en las iniciales, y su mujer se parecía a la de M. Teste con la suya: «En la superficie, sí. Pero es notorio que no se conocieron ni siquiera por lecturas... Carmela Torres no hubiese soportado la tontería de Mme. Teste, ni que ésta usurpara el lenguaje de su esposo Edmond. Mme. Teste se limita a estar embobada por la figura de su marido; la señora de Torres no lo está». También pregunta el crítico si hay identificación entre Eduardo Torres, el protagonista de *Lo demás es silencio* (1978), con Pierre Ménard, el alter ego del Teste/Valéry borgesiano: «Los separa todo. Torres se acercó al Quijote con ingenuidad... El alma de Pierre Ménard es enteramente diabólica»[11]. «Cum grano salis», porque el sentido del humor está siempre presente en los dichos y los hechos de Augusto Monterroso. Cuando declara Carmela Torres que «hablar de un esposo siempre es difícil»[12], no se aleja mucho del tono de la *Lettre de Madame Emilie Teste* (*OE.*, II, 26-36, 1924).

5. Cuba, adelantada de la Poesía Pura: Brull y Florit

Cuba es la patria de dos de los traductores de *Le Cimetière Marin*, Mariano Brull a quien Paul Valéry conoció personalmente, como consta en sus *Cahiers* (XX, 62, 1937), y Eugenio Florit, que me re-

[11] Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la Fábula* (Barcelona, Muchnik, 1990), 101.

[12] Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio* (Barcelona, Anagrama, 1991), 63.

mitió su versión desde su retiro de Miami. Brull está considerado como el iniciador e introductor de la poesía pura en Cuba, donde surgieron entonces tres tipos de poesía, la pura, la negra y la social, y los tres poetas puros, Brull, Florit y Ballagas[13], buscaban una poesía intelectual y espiritual, aséptica a lo Valéry. El ejemplo más destacado son los *Poemas en Menguante*, de Mariano Brull, editados en París en 1928. «Nuestro poeta diplomático llega de París empapado de Mallarmé y de Valéry, sobre todo de Valéry... el gran poeta Eugenio Florit le saluda en *Revista de Avance*...»[14]. Brull, valeryano convencido, residió en la capital de Francia durante años y tuvo como traductores franceses a tres íntimos de Valéry, Francis de Miomandre, Mathilde Pomès y Emilie Noulet. Entre las versiones de Brull de *Le Cimetière Marin* (1930) y de *La Jeune Parque* (1949) se sitúa el Prólogo que Valéry puso a los poemas del poeta cubano, donde lo califica de «Chercheur des instants privilégiés», dotado de «je ne sais quelle puissance d'expression, d'émission et de propagation universelle...» y destaca el poema «Rose-Arminde» como «une pièce délicieuse»[15]. A su vez, Mariano Brull, en su prólogo a su traducción de *La Joven Parca*, descubre «en Valéry este hábito de partir de la nada —que tanto vale como de la duda— del brazo de la Madre Inteligencia para llegar por su poderosa fuerza de análisis al propio punto de partida como serpiente que se muerde la cola»[16].

---

[13] Rogelio de la Torre, *La obra poética de Emilio Ballagas* (Miami, Ed. Universal, 1977), en particular el cap. II, «Ballagas poeta puro», 15-57.

[14] Marta Linares Pérez, *La poesía pura en Cuba* (Madrid, Nova Scholar, 1975), 63.

[15] Paul Valéry, Prefacio a *Poèmes* de Mariano Brull (Bruselas, Les Cahiers du Journal des Poètes, 1939), 5-6.

[16] Mariano Brull, Prólogo y traducción de *La Joven Parca* de Paul Valéry (La Habana, Orígenes, 1949), 7.

6. Valéry y Lezama Lima, entre Narciso y la Sierpe

En un Coloquio con un Juan Ramón Jiménez huidizo, antes de la II Guerra Mundial, pero en plena Guerra Civil española, Lezama Lima hace a Valéry una declaración hiperbólica de amor y admiración, y le reconoce

> ... una adquisición que me parece fundamental. Valéry, que debuta en el momento del impresionismo y del simbolismo, cuando la expresión adolecía de un rápido relativismo de la sensibilidad, reacciona hacia un absolutismo sensible, un todo coherente volcado sobre la sugerencia... «virtus inefabile». En este sentido, su intento es análogo al de Lucrecio o al de Dante... Valéry ha reaccionado contra la poesía como momentánea experiencia sensible, y ha pretendido que sea total, sistemática, coherente, al atrapar la sensible fugacidad... Quizás un Spengler del mañana... halle relaciones entre la mentalidad colectiva de construcción de un puente y la sensibilidad estética que dictó *El Cementerio Marino*, o las décimas, tan del gusto de Joyce, de *La Serpiente*[17].

¡Cuánto le hubiera gustado a Valéry, de haberla conocido, esta comparación con los dos poetas intelectuales que más admiraba! Varios críticos están de acuerdo para subrayar una intertextualidad entre los sucesivos *Narcisos* de Paul Valéry (1891 a 1926) y *Muerte de Narciso* (1937) de Lezama Lima. El tema de Narciso le sirve a Paul Valéry como enfrentamiento entre cuerpo y conciencia, una visión positiva de Narciso como percibimos en Sor Juana Inés de la Cruz[18]. No se trata de un Narciso esterilizante pero constructivo. Al revés, es como un exorcismo contra la egolatría, sin olvidar el poder mágico-

---

[17] José Lezama Lima, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», *Revista Cubana*, XI, 31 (enero de 1938), 83.

[18] José Lezama Lima, *La expresión americana* (Madrid, Alianza Editorial, 1969), 65.

poético del mito greco-ovidio-valeryano[19], elementos que Lezama utiliza del Narciso de Valéry[20]. Otros temas vecinos, como el «tedium vitae» y los espejos, manifiestan una intertextualidad cierta entre el francés y el cubano. Desde el epígrafe de *Aislada Ópera* (1941), «L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance»[21], que repite en castellano en su estudio sobre Juan Clemente Zenea, «El hastío, el claro hastío de mirar su matiz»[22], hasta el artículo más largo que escribió *Sobre Paul Valéry* (1945), estima «atractiva la insistencia de Mallarmé por el espejo, como en Valéry por el hastío»[23]. Cuando el poeta cubano apenas ha pasado de los veinte años, compone *Muerte de Narciso* (1937). Aquí, en vez del agua fluyente de Heráclito, tropezamos con la fijeza del espejo narcisista. Evelyne Martín Hernández[24] confirma, entre otras muchas, la semejanza de

> Narciso mascado por la niebla ascendente

con los versos de *Narcisse parle*

> Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume
> Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume
> (*OE.*, I, 83, 1891).

---

[19] Ángel Luis Fernández Guerra, «Ovidio y Paul Valéry. El mito de Narciso y su resonancia», *Universidad de La Habana*, 184-185 (marzo-junio de 1967), 132.

[20] Luis F. Fernández Sosa, *José Lezama Lima y la Crítica Anagógica* (Miami, Ed. Universal, 1976), 119-133. Cf. también Pedro Correa Rodríguez, *La pasión poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso* (Granada, Universidad de Granada, 1994), 53-104 del capítulo «Lezama y Paul Valéry».

[21] José Lezama Lima, *Poesía Completa* (La Habana, Instituto del Libro, 1970), 69.

[22] José Lezama Lima, *La Cantidad hechizada* (Madrid, Júcar, 1974), 138.

[23] José Lezama Lima, «Sobre Paul Valéry», *Confluencias* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988), 30.

[24] Evelyne Martín Hernández, «Reflejos, Reflexiones», *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima*, vol. I: *Poesía*, ed. Cristina Vizcaíno (Madrid, Ed. Fundamentos, 1984), 157-70.

Hablando de *Paradiso* (1966), escribe su hermana, Eloísa Lezama Lima: «Llegó a escribir en ese lenguaje sagrado de la poesía pura que casi exige aprender a leer de nuevo —como sugiere Valéry para interpretar a Mallarmé»—[25] y «Lezama Lima gustaba de citar a Valéry para decir que la poesía era el paraíso del lenguaje»[26]. En el capítulo IX de la novela, entre las bromas registradas por el autor, aparece una alusión casi directa a la extraña carta de Valéry pidiendo el Premio Nobel para el argentino Enrique Larreta: en relación con unas supuestas «Memorias» de Marie Brizard, la licorera francesa, escribe Lezama: «Imagínate que por esa obra, Valéry ha firmado un manifiesto, pidiendo para la deliciosa viejita, el premio Nobel»[27], prueba de que estaba al tanto de los entresijos del mundo hispanoamericano de París.

Como crítico/poeta, José Lezama Lima habla de Paul Valéry en tres textos fundamentales: *El acto poético y Valéry* (1938), *Sobre Paul Valéry* (1945) y *Sierpe de Don Luis de Góngora* (1951), aparte de las innumerables alusiones de paso a lo largo de su obra[28]. «El travieso Pound y el cuidado Valéry... parecen coincidir... la poesía es una matemática inspirada»[29]. Así empieza el primer artículo. El artículo siguiente presenta una especie de resumen de la intertextualidad de Valéry, poeta quizás «alejandrino apocalíptico» que usufructúa a Mallarmé: «Bajo la mirada —nos dice Valéry en grano de madurez— la idea se convierte en sensación». Estamos, con el caso de Valéry, «en la creación del germen, instante punto, de la pureza

[25] Eloísa Lezama Lima, «Mi hermano», *José Lezama Lima: Textos críticos*, ed. Justo C. Ulloa (Miami, Ed. Universal, 1979), 13.

[26] Eloísa Lezama Lima, Introducción a *Paradiso* de José Lezama Lima (Madrid, Cátedra, 1980), 88.

[27] José Lezama Lima, *Paradiso* (Madrid, Cátedra, 1980), 387.

[28] José Lezama Lima, «El acto poético y Valéry», *Confluencias*... 21-23; José Lezama Lima, «Sobre Paul Valéry», *Confluencias*... 24-36; José Lezama Lima, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Confluencias*... 67-91.

Existe otro texto, «Conversación sobre Paul Valéry», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XXIX, 2 (mayo-agosto de 1988), que utilizaremos en la Parte III.

[29] José Lezama Lima, «El acto poético y Valéry», *Confluencias*... 21.

absoluta del fluir del tiempo que al fin se inserta en la figura geométrica, en el cuerpo humano, en la palabra naciente»[30].

En *Sierpe de Don Luis de Góngora* (1951), alude Lezama al error de la cita, por Valéry, del primer verso de *La Toma de Larache* gongorina (*OE.*, II, 197, 1932), «cabal para la interpretación de nuestras afirmaciones», que llevará a Lezama a ofrecer una explicación freudiana del lapsus valeryano, que no lo fue tanto, como vimos en las páginas 40 y 41 de este libro[31]. Según Lezama, buscaría Valéry un fondo de inmovilidad (rocas) donde Góngora perseguía una impulsión, un movimiento (roscas). En cualquier caso, estamos frente a uno de los escritores hispanos que mejor ha comprendido a Valéry, en un sentido esencialmente admirativo, como la comprensión de Juan Ramón lo fue en sentido crítico. Según recuerda su hermana, «Lezama Lima no concebía que otro poeta sintiera dificultad ante un poema de Paul Valéry. Y desconfiaba de que el que no entendiera a Valéry, hubiera entendido a Homero»[32].

7. Alejo Carpentier y Valéry siempre recomenzado

Hijo de un arquitecto francés y de madre rusa, Alejo Carpentier vive dentro de una intertextualidad de nacimiento que abarca además la ambigüedad barroca, lo real maravilloso, el surrealismo y el marxismo. *Los Pasos Perdidos* (1953) son ya los «pas perdus» de Breton, y su penúltima novela, *La consagración de la primavera* (1978), lleva un título tomado de Igor Stravinsky y se desarrolla bajo los lemas valeryanos «La mer, la mer toujours recommencée!» y «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre»[33], siendo «un mar muy distinto al pri-

---

[30] José Lezama Lima, «Sobre Paul Valéry», *Confluencias*... 25 y 29.

[31] José Lezama Lima, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Confluencias*... 77.

[32] Eloísa Lezama Lima, Introducción a *Paradiso*... 46.

[33] Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (Madrid, Siglo XXI, 1978). Las citas de Valéry se hallan en las páginas 13, 15, 17, 125, 172, 230, 329, 436 y 453.

mero que hubiese conocido»[34], el Mediterráneo frente al Caribe. La intertextualidad que más nos atañe es la de San Juan, Valéry y Carpentier, justamente destacada por Rita Gnutzmann: «... el lector de Carpentier que vuelve a leer *Le Cimetière Marin* o el *Cántico espiritual*, los leerá con las connotaciones que recibieron del contexto de *La consagración de la primavera*»[35]. El epígrafe del capítulo VII de dicha novela está sacado de *L'Âme et la Danse* de Valéry: «... esta mujer extrañamente desaparecida y que se aferra a su propia sombra» (*OE.*, II, 163, 1921), aunque utilizado en dirección opuesta, la danza como símbolo creativo en Valéry, la danza como recuerdos esterilizadores en la bailarina rusa Vera. Pero Carpentier, como Valéry, confirma en *La consagración* la idea de que una obra no vale por sí misma sino según su desarrollo ulterior. Son la transmutación, la prolongación, las que cuentan, los efectos de una obra sobre las que la seguirán, en pro o en contra de ella. Cuatro años más tarde, Rita Gnutzmann insiste sobre la influencia de Paul Valéry en Alejo Carpentier y para demostrarlo utiliza la famosa fórmula de Valéry, «Le lion est fait de mouton assimilé» (*OE.*, II, 478, 1930)[36].

En *El Adjetivo y sus Arrugas* (1980), compendio de crónicas periodísticas, Carpentier analiza las *Cartas inéditas de Valéry*, en particular su correspondencia con Gide: «El Paul Valéry de 1891 se nos muestra muy distinto del que nos hubiéramos imaginado, a través de la lectura de "La Joven Parca" o "El Cementerio Marino". El poeta apolíneo... aparece, en esas cartas, con un alma fáustica, profundamente apegada a la música... la de Ricardo Wagner». Comenta también que «En cartas y cartas, expresará Paul Valéry esa duda acerca de su propia creación. ¡Noble duda, permitida tan sólo a los muy

---

[34] Alejo Carpentier, *La consagración...* 329.

[35] Rita Gnutzmann, «Alejo Carpentier, lector», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 5 (1983), 15.

[36] Rita Gnutzmann, «Alejo Carpentier: 'Le Lion fait de mouton assimilé'», *Hispanófila*, 91 (septiembre de 1987), 29.

grandes artistas, siempre inconformes con lo realizado!»[37]. No aparece en Alejo Carpentier, nunca, a pesar de las innumerables citas, ninguna reticencia hacia Valéry[38].

[37] Alejo Carpentier, «Cartas inéditas de Valéry», *El Adjetivo y sus Arrugas* (Buenos Aires, Ed. Galerna, 1980), 24-26.

[38] Encontramos citas valeryanas de Carpentier en: Alejo Carpentier, *Crónicas. Tomo I* (La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975), 210. Alusión a *Amphion*, «vasto fresco escéptico»; Alejo Carpentier, *Crónicas. Tomo II* (La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1976), 102 («la "barbarie intelectual" de que hablaba Paul Valéry», 264 (hartazgo de paisajes de Paul Valéry), 384 (Librería parisina llamada *La Joven Parca*, «en homenaje a Paul Valéry»); Alejo Carpentier, *Ese Músico que llevo dentro*, tomos I, II y III (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1980). Además de llevar en su título una expresión típicamente valeryana, «La musique qui est en moi» (VI, 297, 1916), cita a Paul Valéry varias veces.

CAPÍTULO VIII

PAUL VALÉRY EN MÉXICO

1. VALÉRY Y ALFONSO REYES: DE «LA JEUNE PARQUE» A «IFIGENIA CRUEL»

Alfonso Reyes, «primer gongorista de las nuevas generaciones», según Foulché-Delbosc, rinde homenaje a Paul Valéry a lo largo de los más de veinte volúmenes de sus *Obras Completas*, sobre todo a partir del volumen VII. Casi todo lo importante que se ha dicho sobre sus relaciones con el autor de *El Cementerio Marino* lo han escrito Alfonso Reyes mismo y la erudita Paulette Patout. Como casi siempre en los contactos de Paul Valéry con el mundo hispánico, Mathilde Pomès juega un papel fundamental. Es en su casa parisina del 20 Rue de Grenelle donde Paul Valéry y Alfonso Reyes se conocieron [1]. Valéry leía con la señorita Pomès poemas del mexicano y sería el francés quien habría sugerido al poeta sudamericano traducir *La Jeune Parque*, pero el proyecto no llegó a buen puerto y ante el desistimiento de Reyes fue el cubano Mariano Brull quien probó suerte con *El Cementerio Marino* (1930) y *La Joven Parca* (1949), aunque el autor de *Ifigenia Cruel* intentó coordinar las traducciones de *Le Cimetière* de Guillén y de Brull, como veremos más adelante.

---

[1] Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France* (París, Klincksieck, 1978), 360-61.

Pasando revista rápida a las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, casi la primera mención de Valéry trata del «deber social del artista» (VIII-R, 186)[2], lo que resulta más bien imprevisto; «ciencia natural», a lo cual responde Valéry «sólo hay ciencia humana» (IX-R, 238); Reyes hablará varias veces de los versos de Valéry susurrados más que cantados por Madame Croiza (IX-R, 427). También existen alusiones a los encuentros Valéry-Reyes en el Comité de Letras y Artes de la Sociedad de Naciones (XI-R, 63 y 67-68). Sobre Descartes y *M. Teste*: «la inutilidad de comunicar el propio pensamiento. Lo esencial es el método» (XII-R, 93). Al hablar de poesía pura y de poesía impura, Reyes cita a «Los Seis Paúles de Francia», Verlaine, Claudel, Valéry/cristal, Fargue, Eluard, Morand (XII-R, 230-31), pero critica la broma de mal gusto y provinciana de Valéry sobre la civilización medioamericana, refugiada entre Yucatán y Guatemala, y «aniquilada por un mosquito» (XII-R, 284).

Los volúmenes XIV y XV resultan ser una suerte de crónicas valeryanas: Paul Valéry anuncia el servicio de todo a domicilio, por ondas, incluso cuadros y estatuas (XIV-R, 51). Alfonso Reyes alude a las nociones de Poesía Pura, desde Tieck hasta Valéry, pasando por Poe y Baudelaire (XIV-R, 87), y de verso otorgado y verso buscado de Valéry (XIV-R, 102), así como la suerte del hipérbaton de Virgilio visto por el poeta francés (XIV-R, 151). Tenemos la prueba de que Alfonso Reyes ha leído la Carta sobre los mitos de Valéry, de la que entresaca una larga cita (XIV-R, 194) y habla de la «cristalización conceptual» de Valéry (XIV-R, 224), de la superioridad del poeta sobre la persona real (XIV-R, 359), repitiendo su frase preferida de Valéry, «construir un lenguaje dentro del lenguaje» (XIV-R, 377). Igual ocurre con el tomo XV, prueba de las lecturas continuadas de Paul Valéry por Alfonso Reyes, a quien Valéry llamaba «Reyes de Monterrey» (XV-R, 96). Califica a Valéry de poeta matemático

[2] Alfonso Reyes, *Obras Completas* (México, Fondo de Cultura Económica, 25 volúmenes, 1955-1991). Para no repetir en cada cita la referencia completa en forma de nota, incluimos entre paréntesis el tomo seguido de R y la página: VIII-R, 186 significa página 186 del tomo VIII de las *Obras Completas* de Reyes.

(XV-R, 143) y alude a la comparación valeryana de marcha y danza, prosa y poesía (XV-R, 230), a la lucidez de Poe y Valéry (XV-R, 395) y a «dos casos heroicos», *El Cementerio Marino* y *El abanico de Mlle. Mallarmé* (XV-R, 466).

El volumen XXI incluye una emotiva *Increpación a la Muerte de Valéry*: «Era justo que se alejara... cuando sobrevino la Edad del Estiércol... Poeta de la emoción intelectual... se desborda hacia el Ángel... en este Valle de la Estulticia» (XXI-R, 91), aunque le reproche el preferir a veces la «actitud del sabio a la del artista» (XXI-R, 283). El tomo siguiente habla de la «poesía total» o pura de Valéry (XXII-R, 469-70), de la tentación valeryana del suicidio (XXII-R, 502), del nuevo desarrollo de la información moderna al tratar Valéry, «matemático profesional», del relativismo de Einstein (XXII-R, 623), de las transcripciones de Paul Valéry al hova de Madagascar (XXII-R, 649). Y nos hemos dejado muchas citas en el tintero... Octavio Paz estima, con humor o sin él, que «los mejores ensayos de Reyes son, como los de Ortega o los de Valéry, obras de imaginación»[3], y junta *Ifigenia Cruel* con *Hérodiade* de Mallarmé y *La Jeune Parque* de Valéry[4].

Si existe un libro de arte que se llama *La Escuela de París, de Van Gogh a Picasso*, *La Joven Parca* podría considerarse el más largo poema franco-español desde el *Cántico* de San Juan hasta *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes. En efecto, la obra dramática más conseguida del escritor mexicano es una aproximación, una adaptación, una transcripción política de *La Jeune Parque*, corregida a la luz de la Revolución mexicana. Reyes remodela el tema «dans le style difficile de *La Jeune Parque*, de Paul Valéry», y «ne cache point que l'angoisse d'Iphigénie est la sienne... de ne pas venger la mémoire de son

---

[3] Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1987), 459.

[4] Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas*... 419-21. Cf. también Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990), 124.

père», muerto al sublevarse contra Madero[5]. Según Paulette Patout, Reyes habría confesado a Mathilde Pomès la revelación que fue para él el descubrimiento de *La Jeune Parque*[6], similar al del *Cimetière Marin* por Rilke.

2. Los «discípulos» mexicanos de Valéry: el grupo Contemporáneos

Con Góngora, el surrealismo, su propia tradición mexicana y la influencia de Reyes, la poesía pura de Mallarmé y Valéry goza del máximo prestigio en la promoción de la revista *Contemporáneos*, integrada por Jorge Cuesta, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano, estos dos últimos traductores de Valéry en la susodicha revista. Este grupo corresponde a la Generación del 27 española con algunas de sus mismas características: amistad, postmodernismo, nueva sensibilidad, influencia del *Mercure de France*, *NRF*, y *Revista de Occidente*, alejamiento de la política, internacionalismo afrancesado, elitismo y arte-purismo, rigor y método[7]. Los cuatro años de *Contemporáneos* (1928-1931), revista de minorías, han tenido una influencia desproporcionada con su duración y difusión, y Juan Gelpi deja bien claro que «es un lugar común de la crítica el señalar la influencia que ejerció Paul Valéry sobre el grupo

---

[5] Valéry Larbaud-Alfonso Reyes, *Correspondance, 1923-1952*, ed. Paulette Patout (París, Didier, 1972), 126-127.

[6] Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France*... 223. Cf. también Paulette Patout, «Réminiscences valéryennes dans *Ifigenia Cruel* d'Alfonso Reyes», *Revue de Littérature Comparée*, 2-3-4 (Avril-Décembre 1978), 416-437.

[7] Manuel Durán, *Antologia de la Revista Contemporáneos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1973), 7-51. Cf. también Manuel Durán, «*Contemporáneos*, ¿Grupo, Promoción, Generación, Conspiración?», *Revista Iberoamericana*, 48, 118-119 (enero-junio de 1982), 37-46.

de los Contemporáneos»[8]. La prensa mexicana saludaba el triunfo de Valéry en la Academia Francesa con estos términos hiperbólicos:

> Paul Valéry, el poeta más grande de la Francia moderna... orden, suprema elegancia, pensamiento ágil, sensualidad refinada, disciplina, perenne afán ascendente y arquitectura secreta... Paul Valéry es la expresión más pura del genio francés; es la sonrisa intelectual de Francia[9].

De todo el grupo de *Contemporáneos* es Jorge Cuesta el más afín al *ostinato rigore* de Valéry a quien cita constantemente tomándolo como referencia absoluta sin someterlo a ninguna crítica ni corrección. En el fondo, Cuesta pretendía crear un grupo de valerystas incondicionales con una ley poética férrea, resultando más papista que el propio Papa Valéry. Cuesta se queda con el primer Valéry, el más inflexible. Según Louis Panabière, «podemos comparar *Canto a un mineral* [de Jorge Cuesta] con *Muerte sin fin* de José Gorostiza o con *El Cementerio Marino* de Paul Valéry»[10]. De otra manera que en Cuesta, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen adoptan un Valéry más abierto. También Ortiz de Montellano rechaza la visión de Valéry ofrecida por Cuesta y, en su ensayo *La obra de Valéry y el pensamiento ruso* (1931), escoge un punto de vista más templado, y destaca que el poeta francés es el ascetismo de *Monsieur Teste*, pero también el pájaro que canta sin saber exactamente por qué; si lo supiera de verdad, dejaría de cantar, haciendo referencia así a unas declaraciones de Paul Valéry en la N.R.F. de septiembre de 1930[11].

[8] Juan Gelpi, *Enunciación y Dependencia en José Gorostiza* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1984), 27.

[9] Guillermo Jiménez, «Paul Valéry en la Academia Francesa», *El Universal Ilustrado* (México), 532 (21 de julio de 1927), sin pág. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY-PR-569 in 8.°.

[10] Louis Panabière, *Itinerario de una Disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)* (México, Fondo de Cultura Económica, 1983), 168. En este estudio sobre Cuesta, Valéry está citado 44 veces.

[11] Bernardo Ortiz de Montellano, «La Obra de Valéry y el Pensamiento Ruso», *Contemporáneos*, 40-41 (septiembre-octubre de 1931), 187-197.

Los poemas de Gilberto Owen incluidos en *Perseo vencido* (1948) pueden tener matices valeryanos, pero prefigurando a los escritores de hoy, como Paz o Fuentes, en una continuidad «pasado-presente-futuro» [12]. Roberto Vallarino trae a nuestra memoria que Owen «era un lector apasionado de Paul Valéry» [13], como lo demuestra su artículo *Poesía —¿Pura?— Plena* (1927): «La poesía pura es rara e improbable, ha dicho Valéry, y sólo puede proceder por maravillas excepcionales... A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena» [14]. A pesar de ello concluye: «después de todo prefiero a Valéry sobre T.S.E.» [15].

3. José Gorostiza, el Valéry mexicano

Si Guillén es el más valeryano de la Generación del 27, José Gorostiza lo es del grupo *Contemporáneos*. El poeta mexicano consideraba a sus compatriotas como «bizcos», mirando hacia México y hacia Europa, hacia España y hacia Francia, lo que les cuesta cierto «estrabismo o dependencia». Algunos Contemporáneos padecen algo de «testismo» [16], y contra este virus, pero contaminado por él, escribe Gorostiza su *Muerte sin Fin*, en 1939, es decir seis años antes de la muerte de Paul Valéry. En *Notas sobre Poesía*, que abren su libro *Poesía* (1964), el mexicano hace unas declaraciones ambiguas: «¿qué es la poesía?... Leí en un tiempo mucho de lo que se ha dicho de ella, de Platón a Valéry, pero me temo que lo he olvidado todo». Y un poco más adelante, en el mismo texto: «En años no remotos, estimulado

---

[12] Manuel Durán, *Contemporáneos*... 45.

[13] Roberto Vallarino, *Textos paralelos* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1982), 41.

[14] Gilberto Owen, «Poesía —¿Pura?— Plena», *Obras* (México, Fondo de Cultura Económica, 1979), 227.

[15] Gilberto Owen, Carta a Xavier Villaurrutia, 29 de noviembre de 1929, *Obras*... 266.

[16] Juan Gelpi, *Enunciación y Dependencia en José Gorostiza*... 34.

por la lectura de Valéry, me preocupaba —como a él— descubrir las leyes que gobiernan el crecimiento y la terminación de un poema, a partir de su simiente»[17]. Antes de la publicación de *Muerte sin Fin*, el rumor asociaba ya el poema con *El Cementerio Marino*, «un puro canto... un puro movimiento de la voz»... «desde» y «hacia», pero nunca «en». Las cualidades que se pueden enunciar de una voz humana —dice Paul Valéry— son las mismas que se deben... «dar» en la poesía[18]. El poeta mexicano destaca ahí lo más importante de Valéry, la voz como poesía y la poesía como voz.

Subraya toda la crítica la estrecha relación existente entre Valéry y Gorostiza[19]. Los franceses, siempre más hipócritas, mejor educados, han elegido los términos transtextualidad, hipertextualidad, o mejor, intertextualidad. El estudio más completo de los «ecos de Valéry en Gorostiza» corre a cargo de Mordecai J. Rubin, que destaca los siguientes puntos de coincidencia: en Gorostiza, «un Valéry mexicano», encontramos el mismo silencio de 25 años, correspondiendo su «conciencia derramada» con la conciencia de sí mismo valeryana. Ambos son herméticos, en un drama intelectual de silencio y soledad, donde sonido y sentido van estrechamente mezclados. *La Jeune Parque* y *Charmes* fueron leídos y releídos por Gorostiza, cuya «la antigua rosa» (verso 145 de *Muerte sin Fin*) es la traducción exacta de «la rose ancienne» (verso 13 de *Narcisse parle*). Según Rubin, *La*

[17] José Gorostiza, «Notas sobre Poesía», *Poesía* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964), 10 y 16.

[18] José Gorostiza, *Poesía y Poética*, ed. Edelmira Ramirez (Madrid, Colección Archivos, Unesco, 1988), 137.

[19] Xavier Villaurrutia, «Un poeta», *Textos y Pretextos* (México, La Casa de España, 1940), 78-83. El artículo es de 1926; Octavio Barreda, «José Gorostiza o de la inteligencia», *Revista de la Universidad de México* (febrero de 1940), 23-24; Ramón Xirau, *Tres poetas de soledad* (México, Robredo, 1955), 13; Ramón Xirau, «Tres calas en la reflexión poética: Sor Juana, Gorostiza, Paz», *La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana* (enero-marzo de 1961), 69-85; Andrew P. Debicki, «Sobre la poética y la crítica literaria de José Gorostiza», *Revista Iberoamericana*, XXVI, 51 (enero-junio de 1961), 1510; Raúl Leiva, «La poesía de José Gorostiza», *Cuadernos Americanos*, 163 (1969), 220-237.

Jeune Parque podría haber sido el modelo para la construcción de *Muerte sin Fin*, como el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz parece haber servido de ejemplo para la edificación de la *Parca* valeryana[20].

Como explica Fernando Charry Lara, «la vida en la conciencia, como el agua en el vaso, es una muerte sin fin... Poesía del drama de la inteligencia... El hermetismo... de *Muerte sin fin* nos recuerda la poesía de Jorge Guillén; su obstinación mental, la de Valéry»[21]. Estamos en familia, entre puristas y herméticos. Es tan profunda la correspondencia entre el poeta mexicano y el francés que la metáfora del vaso/copa, el arte dando forma al caos y eternidad a la memoria, existe y se mantiene en los manuscritos de *Le Cimetière* hasta un estado avanzado del poema, donde aflora la hermosa comparación:

> Vase de calme et visible réserve...
> Et coupe auprès de moi posée et pure...[22]

o bien

> Lointaine coupe auprès de moi posée[23].

En algún momento, la imagen de la *copa* valeryana de los manuscritos suplanta la tan célebre del *techo*. Su carrera será bastante larga hasta llegar a ser eliminada en las versiones finales. «Copa» y «cisterna» se juntarán para separarse después, hasta la desaparición de «vaso» y «copa», que en Gorostiza da forma al agua de nuestro

---

[20] Mordecai J. Rubin, «Ecos de Valéry en Gorostiza (*Muerte sin Fin*)», *Cuadernos Americanos*, XXV, 2 (marzo-abril de 1966), 205-217; Mordecai J. Rubin, *Una poética moderna. Muerte Sin Fin de José Gorostiza* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1966).

[21] Fernando Charry Lara, «*Poesía* de José Gorostiza», *Eco* (marzo de 1965), 78-81.

[22] Florence de Lussy, «Les Métamorphoses de *Charmes* de Paul Valéry»..., tomo I, 157.

[23] Catalogue Vente Bibliothèque du Professeur Millot (París, Ader, Picard, Tajan, 1991), n.° 141.

destino. Al elegir Gorostiza, sin saberlo, el símbolo que Valéry abandona a mitad de camino, parece renunciar a una perfección ideal. José Gorostiza es de los poetas de quienes los poemas hablan de poesía, del proceso poético y de la biografía intelectual del poeta, como Sor Juana Inés de la Cruz, Mallarmé y Valéry. Pero, como en el caso del poeta catalán y purista Carles Riba, la omnipresencia de Dios en el poeta creyente le aleja de Paul Valéry, escéptico fundamental.

4. Reconocimiento tardío de Paul Valéry por Octavio Paz

En varias ocasiones, Octavio Paz insiste sobre la estética purista y deshumanizada de los *Contemporáneos* que «siguieron a Valéry»[24]: la Europa de entonces es la del poeta francés, sobre todo para los mexicanos, los más afrancesados de toda Hispanoamérica[25]. Paz sugiere que empezó *Taller*, en 1939, en parte como reacción comprometida frente a la torre de marfil de *Contemporáneos*, aunque *Taller* siguiera publicando textos de Valéry codo con codo con los de Stalin[26]. En un texto de 1954, refundiendo otro de 1942, Octavio Paz insiste en diferenciar la poesía lúdica y objetiva de *Contemporáneos* del «ejercicio espiritual»[27] y poético de *Taller*: ¿sabía Octavio Paz que utilizaba la misma expresión ignaciana empleada por Valéry para calificar su *Joven Parca*? Ecos valeryanos se dejan oír a lo largo de la obra de Paz: evoca la poesía pura y el concepto de Europa de Valé-

---

[24] Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1988), 485.

[25] El arquitecto Mario Pani también sacrifica al culto valeryano traduciendo *Eupalinos ou l'Architecte* (en Ed. Cultura de México, en 1939) y escribe a Valéry: «C'est par votre livre que tous les architectes devraient commencer leurs études». Cf. carta inédita de 16 de julio de 1938 en Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY-546 in 12.

[26] Octavio Paz, *Primeras Letras* (Barcelona, Seix Barral, 1988), 19.

[27] Octavio Paz, *Las Peras del Olmo* (Barcelona, Seix Barral, 1971), 56.

ry[28], le seduce *El Cementerio Marino* «por la realidad del mundo físico», suele reunir a Valéry con Juan Ramón[29] y Guillén[30], pero lamenta que la misma ola purista que ascendió al «Valéry español» hundió al «Valéry mexicano»[31], Gorostiza. Afirma Paz que «Villaurrutia siempre tuvo presente la *vigilancia* de Valéry»[32]. Reutiliza, en «Verso y Prosa» de *El Arco y la Lira*, la comparación de Valéry de la prosa con la marcha y de la poesía con la danza[33].

En algún soneto primerizo de Paz (1935), «El mar, el mar y tú, plural espejo» suena a «La mer, la mer toujours recommencée» de *El Cementerio*, así como «Una mitad de luz Otra de sombra» de *Días hábiles* (1958-61) recuerda *El Cementerio*: «... Mais rendre la lumière / suppose d'ombre une morne moitié». También Octavio Paz va *Hacia el Poema*, como Jorge Guillén, a la par de Paul Valéry en *¿Águila o Sol?* (1951). En *Teatro de Signos* (1974) figura un «Ideograma de Libertad» que trae a la memoria las dos serpientes entrelazadas dibujadas por Valéry, que se encuentran en el Museo de Sète y adornaban la primera etapa del *Bulletin des Études Valéryennes*: dos movimientos complementarios de fusión en que el «no-sí» del mexicano corresponde al «oui-non» del francés[34].

En todas estas citas culturales, Paz demuestra que conoce perfectamente a Valéry, pero pasando sobre él como sobre ascuas: su compromiso político y surrealista le alejaba del francés a pesar de que le acercaba la reflexión de la literatura sobre sí misma que se ha convertido en esencialmente moderna. Octavio Paz ha sabido siempre

[28] Octavio Paz, *Primeras Letras*... 114, 115, 190, 191, 402 y 403.

[29] Octavio Paz, *Sombras de Obras* (Barcelona, Seix Barral, 1983), 59-60, 64, 69, 75 y 104.

[30] Octavio Paz, *Las Peras del Olmo*... 87; Octavio Paz, *In / Mediaciones* (Barcelona, Seix Barral, 1979), 80-81.

[31] Octavio Paz, *In / Mediaciones*... 33.

[32] Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas*... 469.

[33] Octavio Paz, *El Arco y la Lira* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956), 69.

[34] Octavio Paz, *Teatro de Signos* (Madrid, Fundamentos, 1974), sin pág.

captar *l'air du temps*, lo que le lleva a producir dos versiones del mismo libro, *El Arco y la Lira*, una existencialista (1956) y otra estructuralista (1967). El rebrote fulminante de Valéry en los años 70 y 80 obliga a Paz a redescubrir a Valéry, como lo declara abiertamente a Jean-François Revel en 1986: «... cuando era adolescente, uno de los escritores que más veneraba era Paul Valéry. Después quedó más o menos en la sombra. Lo he releído hace poco, y encuentro que el verdadero gran filósofo francés de nuestra época no es Sartre: es Valéry, como lo revela, sobre todo, la publicación póstuma de los *Cahiers*»[35]. Y en vista de ello, se incorpora a «la voie royale... de la poésie moderne», que, desde Coleridge y Baudelaire hasta Valéry, reúne poesía y crítica en una misma persona[36].

Uno de los descubrimientos más atractivos del reciente Octavio Paz es Sor Juana Inés de la Cruz, a quien, por un raro fenómeno de transtextualidad, podemos hermanar, a través de Góngora, con Paul Valéry: «En el espacio de una noche ideal, de una manera voluntariamente abstracta, Juana Inés nos cuenta su vida intelectual»[37], lo que corresponde exactamente a la noche psicológica de concienciación de *La Jeune Parque*. Sin que Valéry haya tenido probablemente la más mínima noción de la existencia de Sor Juana, su *Parca* es hija del *Primero Sueño* (1685) gongorino de la monja mexicana. Como Paul Valéry, Sor Juana admiraba a la Pitia de Delfos, a Góngora y el hermetismo. Octavio Paz supone que Paul Valéry habría apreciado *Primero Sueño*: «A Valéry, que amaba a Góngora, le habría encantado ese poema». Para ella, como para Valéry, «la belleza es rela-

---

[35] Jean-François Revel, «La política a través de la metáfora» (Jean-François Revel conversa con Octavio Paz), *ABC*, 31 de mayo de 1986, VIII-IX de Sábado Cultural. En 1991 declara Octavio Paz a *L'Express*, 20-26 Juin, que, en su juventud, «la figure de proue... c'était Paul Valéry. C'était le poete et en même temps le penseur» (112-119).

[36] *Octavio Paz ou la raison poètique*, número especial de la revista *Détours d'Écriture* 13-14 (1989), 16.

[37] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona, Seix Barral, 1982), 496.

ción»[38]. Estamos en una noche tópica del Renacimiento y del Barroco, en la *Noche oscura* de San Juan que Valéry utiliza reiteradamente. Como la gran poetisa mexicana disfraza su conflicto entre mundo y religión, conocimiento científico y nieblas escolásticas, Paul Valéry nos presenta una *Joven Parca* que elige la vida y el saber frente a la inercia, *sub signo Martis* del despertar de una Europa machacada por su Primera Guerra Mundial. En vez de dormir, Sor Juana y *La Joven Parca* deciden despertar a la conciencia y al conocimiento, al método y al entendimiento. Del *Divino Narciso* de Sor Juana dice Octavio Paz: «Está más cerca del Narciso de Valéry que del de Ovidio»[39]. Como Paul Valéry, casi tres siglos más tarde, Sor Juana tiene la modernidad de ofrecernos una visión positiva de Narciso. Había percibido ya Jean Cassou en 1931 que el *Sueño,* «véritable poème de la connaissance, [est] de toutes les oeuvres d'art celle que je sache qui ressemble le plus á *La Jeune Parque* de Paul Valéry»[40].

---

[38] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*... 298 y 314.

[39] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*... 940.

[40] Jean Cassou, *Le Greco* (París, Rieder, 1931), 47-48.

Capítulo IX

PAUL VALÉRY EN URUGUAY Y ARGENTINA

1. Puristas uruguayos

Resulta estimulante que, en superficie tan exigua, Uruguay haya producido dos traductores de *Le Cimetière Marin*, Emilio Oribe (1932) y Américo Vidal (1962). Podriamos añadir a nuestra lista de sudamericanos valeryanos el también uruguayo Francisco Espinola y su diálogo *Milón* (1954)[1], que pertenece al linaje de Platón, Fray Luis de León y Valéry. La obra se refiere a una reflexión sobre la percepción, la recepción de la obra de arte; reina a la vez una voluntad clásica y purista, de forma y contenido, con una sistemática busca de la perfección y un estilo atildado hasta la afectación: relación difícil entre obra y autor, cuestionamiento sobre la psicología del arte, cierta presencia sanjuanista, interferencia calderoniana entre ilusión y verdad, sueño y vida, subconsciente y sobreconsciente a lo Eugenio D'Ors aproximan este diálogo a los del autor de *Eupalinos*: «En el umbral de este mundo creado por Francisco Espinola, el nombre de Paul Valéry resplandece como una clave poderosa y lúcida», confirmando así la opinión de Emilio Oribe: «Tres maravillas idénticas...

[1] Francisco Espinola, *Milón o el Ser del Circo* (Montevideo, sin editor, 1954).

han alcanzado la perfección... la música de Debussy, la prosa de Bergson, la prosa y la poesía de Valéry»[2].

El ensayista uruguayo Carlos Gurméndez fija en unas líneas la postura poética de Paul Valéry: «El que se expresa por escrito igualmente calla y oculta su secreto. Todo verdadero autor, quizás sin quererlo ni saberlo [«sans le savoir ou en le sachant», *OE*., II, 558, 1929], es un hermético», y prosigue: «La fórmula hermenéutica consiste en comprender a un autor mejor de lo que puede explicarse en sí mismo», que es equivalente a «L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur s'est posé et de chercher s'il l'a résolu ou non» (*OE*., II, 558, 1929), y que le permite concluir: «Se puede decir que Mallarmé y Valéry son los creadores del hermetismo literario y poético, ya que intelectualizar la emoción vela el verdadero sentir». La tarea poética está siempre inacabada como «La mer, la mer toujours recommencée» cantada por Valéry. Todo el arte de vanguardia, y especialmente el de Valéry, «se inspira en la ocultación del mundo para recrearlo»[3], lo que nos devuelve al «Cache ton dieu, cache ton diable», que el autor de *El Cementerio* habría heredado de Cervantes, San Juan o Gracián, de un español del Siglo de Oro en todo caso.

2. La deuda valeryana de Julio Cortázar

Neorromántico, neovanguardista, neosurrealista, Cortázar admite que *Los reyes* (1949) es «una obra con la que sigo profundamente encariñado... tiene un estilo de esteta, muy refinado, pero el lenguaje en el fondo es muy tradicional. Una especie de Valéry y Saint-John Perse»[4]. A menudo, Julio Cortázar parte, para construir un cuento o una

[2] Esther de Cáceres, Prólogo a *Milón o el Ser del Circo* de Francisco Espinola... VII. La cita de Emilio Oribe corresponde a su libro *Teoría del Nous* (Buenos Aires, Losada, 1944), 171.

[3] Carlos Gurméndez, «El hermetismo», *El País*, 30 de septiembre de 1991, 4.

[4] Luis Harss, *Los nuestros* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966), 265.

novela, de una «frase matriz»[5] que puede ser la primera de la obra, o una de las primeras, o una especie de leitmotiv que reaparece regularmente a lo largo del libro. Como en los casos de Lezama Lima en *Paradiso* y de Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera*, estas frases matrices o *leitmotiv* son a menudo valeryanos. *Los Premios* (1960) empieza con la famosa frase antinovela atribuida a Paul Valéry por André Breton en *Les Manifestes du Surréalisme* (1955) y traducida al español, «La marquesa salió a las cinco». De una manera idéntica, «Il faut tenter de vivre», segundo hemistiquio del primer verso de la última estrofa del *Cementerio Marino*, sirve de hilo conductor y conjura de la muerte en *Rayuela* (1963), cuyo capítulo 99 contiene el primer verso de la estrofa 23 y última de *La Pythie* valeryana, «Honneur des Hommes, Saint Langage». En una entrevista con Karl Kohut, Cortázar reconoce que *Rayuela* es «un libro lleno de citas literarias y de referencias donde estoy pagando deudas», especialmente con la poesía francesa[6]. En *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* (1983) resulta fácil descubrir que dicha deuda se salda particularmente con Valéry: «Oliveira, Monsieur Teste... Llamo la atención al pasar sobre la identificación del héroe con el personaje de Valéry... doble de su autor, como escritor y paradigma del ejercicio del intelecto»[7]. El título de *Cuaderno de Bitácora* es el equivalente en castellano del inglés *Log-Book*, empleado por el propio Cortázar, doblemente interesante desde el punto de vista de la Genética literaria, porque es el nombre también de uno de los primeros y más célebres *Cahiers* de Valéry, el *Log-Book* de 1896 (I, 123) publicado por el CNRS en 1957, es decir, seis años antes que *Rayuela*.

En 1948, explicaba Cortázar:

---

[5] Steven Boldy, *The novels of Julio Cortázar* (Cambridge University Press, 1980), 27.

[6] Karl Kohut, *Escribir en París* (Barcelona, Hogar del Libro, 1983), 211.

[7] Julio Cortázar y Ana María Barrenechea, *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1983), 714.

> Nos ata la adhesión milenaria a lo mediterráneo, a los prestigios de una filosofía, a un conocimiento ordenado por esas virtudes, que alcanzan su filósofo en Aristóteles y su poeta en Valéry[8].

Habiendo saldado sus deudas literarias y encontrándose en su etapa marxista y castrista, Cortázar expresa un punto de vista diferente:

> Hace veinte años veía yo en un Paul Valéry el más alto exponente de la literatura occidental. Hoy continúo admirando al gran poeta y ensayista, pero ya no representa para mí ese ideal. No puede representarlo quien a lo largo de toda una vida consagrada a la meditación y a la creación, ignoró soberanamente (y no sólo en sus escritos) los dramas de la condición humana[9].

Hubiera sido interesante conocer la tercera opinión de Cortázar, después de la caída del muro de Berlín y con el rebrote purista valeryano; Paz ha tenido la suerte de vivir bastante para darnos la suya.

3. Variaciones argentinas

Después de España, Argentina es el país hispánico que ha contribuido con mayor número de traducciones (ocho) de *El Cementerio Marino* y Valéry es el autor extranjero más citado por César Fernández Moreno en su panorama de la poesía argentina[10]. Héctor Bianciotti, argentino de París, como Cortázar, es un valeryano todavía más entregado que este último:

---

[8] Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar* (Madrid, Gredos, 1983), 89. La cita corresponde a un artículo de Cortázar publicado en *Cabalgata* (Buenos Aires) en febrero de 1948, n.º 16, pág. 12.

[9] Julio Cortázar, carta a Roberto Fernández Retamar del 10 de mayo de 1967, *Cinco Miradas sobre Cortázar* (Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1968), 111.

[10] César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y Muestra de la Poesía Argentina contemporánea* (Madrid, Aguilar, 1967).

> Un dimanche d'août 45, Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu. Valéry était mort le 20 Juillet. Je pourrais redessiner la première page du supplément que la *Nación* consacra... au poète dont je ne connaissais même pas le nom...[11].

Como representante de la Poesía Pura argentina, Eduardo González Lanuza escribe poemas valeryanos sin demasiada personalidad, de los cuales una *Égloga Tercera* que llama *Pura,* y sucumbe como otros a los ecos de las traducciones de *El Cementerio Marino*: «es el mar para el mar, ola por ola» y «dulces del mar las olas invioladas»[12]. Su alusión al «Danzar encadenado» es adaptación de una expresión valeryana y sus «dos Jardineros» suenan a Juan Ramón y Paul Valéry. Resume así su credo poético: «La salvación... para la Poesía tiene un solo nombre: Pureza»[13]. González Lanuza, bonaerense de Santander, dice un adiós valeryano a su infancia:

> La marca del tiempo, ola tras ola,
> siguió latiendo en su compás eterno[14].

Incluso Ezequiel Martínez Estrada, autor de *La Radiografía de la Pampa* (1933), no ha faltado a la cita valeryana en sus *Variaciones sobre un tema de Valéry*[15], la estrofa once de las dieciocho que componen el poema de *Charmes*, *Au Platane* (*OE.*, I, 113-115, 1918). Alberto Girri, poeta intelectual, prefiere la expresión hacedor de poesía que recuerda la fabricación y la poética valeryanas. En *Diario*

[11] Héctor Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour* (París, Grasset, 1992), 210-13.

[12] Eduardo González Lanuza, *Transitable Cristal* (Buenos Aires, Sur, 1943), 25, 60 y 75.

[13] Eduardo González Lanuza, *Variaciones sobre la Poesía* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1943), 19-20 y 71.

[14] Ángel Mazzei, ed., *Páginas de Eduardo González Lanuza seleccionadas por el Autor* (Buenos Aires, Ed. Celtia, 1983), 15.

[15] Ezequiel Martínez Estrada, *Poesía* (Buenos Aires, Argos, 1947) 285-287. En sus libros se encuentran numerosas citas valeryanas.

de un libro (1972) y en *El Motivo es el Poema* convoca varias veces a Valéry[16].

Con ocasión del fallecimiento de Valéry, Eduardo Mallea le rinde un apasionado homenaje:

> Este profesor de rigores estaba demasiado incorporado al proceso de nuestras disciplinas ideales, demasiado próximo a nuestros gustos, demasiado unido a la historia mental de nuestra generación, para que lo veamos partir sin daño, sin estupor... He recorrido algún mundo y escuchado y visto a gentes altas y dispares pero no he hallado a nadie que se le comparara en los extremos de acuidad y precisión a que llegaba su mecánica verbal[17].

Recordando a su amigo Carlos Mastronardi, Jorge Luis Borges evoca «caminatas interminables por las orillas de Buenos Aires... discusiones sobre temas literarios: sobre Paul Valéry, a quien yo nunca he podido admirar como sin duda lo merece ese gran poeta, que Mastronardi admiraba. Pero creo que lo admiraba menos por su obra que por la imagen platónica que tenía de él, por la idea del *ostinato rigore* de que habla Leonardo da Vinci»[18]. Mastronardi nos ha dejado un libro sobre *Valéry, la infinitud del método*[19].

4. Borges, Teste cervantino, y Valéry, Ménard quijotesco

«Para nosotros, Valéry es Edmond Teste», afirma Jorge Luis Borges[20] en 1945, con ocasión de la muerte del autor de *El Cemen-*

---

[16] Horacio Castillo, ed., *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el Autor* (Buenos Aires, Ed. Celtia, 1983), 158, 159, 187 y 195.

[17] Eduardo Mallea, «Valéry», *La Nación*, julio de 1945, sin fecha y sin paginación.

[18] Jorge Luis Borges, «Evocación de Carlos Mastronardi», *El País*, 21 de febrero de 1986, 11. También en *Miami Herald en español*, 22 de marzo de 1986, 7.

[19] Carlos Mastronardi, *Valéry, la infinitud del método* (Buenos Aires, Ed. Raigal, 1955).

[20] Jorge Luis Borges, «Valéry como símbolo», *Sur*, XIV, 132 (octubre de 1945), 30-32.

terio Marino. Dirá, más o menos, lo contrario, en 1967, en una entrevista: «Valéry habría querido ser M. Teste. Evidentemente no era M. Teste. Nadie es M. Teste»[21], lo que corresponde a la opinión de Valéry que lo consideraba su «croquemitaine», su espantapájaros. Teste, nuevo Licenciado Vidriera, y Valéry, Don Quijote «moderno y americano» (cf. págs. 74-78 de este trabajo), nos llevan de la mano, o con el hilo de Ariadna, en el laberinto de Borges. Paul Valéry se convierte en uno de los Ménard posibles, como el Licenciado Vidriera es uno de los Testes concebibles.

El autor de *Mon Faust*, enésimo de la casta de Goethe, se convierte, gracias a Borges, regalo envenenado pero superlativo, en el problemático creador de un cuarto Don Quijote, después de los dos de Cervantes y el apócrifo de Avellaneda, si se omiten los capítulos complementarios del ecuatoriano Montalvo y sobre todo las tres máscaras y el traductor, detrás de los cuales se disimula el padre de la novela moderna, que se quiere ya lector de sí mismo. Valéry, denigrador de la novela («la marquise sortit à cinq heures»), aparece, a través de la imaginación de Borges, como el progenitor putativo de un nuevo Don Quijote que «lit le monde pour démontrer les livres»[22]. Emir Rodríguez Monegal, en un estudio sobre Borges como lector y no sólo como escritor, sugiere:

> In the character of Ménard, Borges has not only perfected the «plus-perfect Edmond Teste» (as he himself calls him)... But he has also given a portrait in code of his father —and of himself, of course. Above all, he has given a model of the art of writing, which (for Ménard, as for himself) is inseparable from the art of reading[23].

---

[21] *El escritor y su obra: Entrevista de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges* (Madrid, Siglo XXI, ed., 1967), 43.

[22] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París, Gallimard, 1966), 61.

[23] Emir Rodríguez Monegal, «Borges: the reader as writer», *Prose for Borges*, ed. Charles Newman and Mary Kinzie (Evanston, Northwestern University Press, 1974), 136.

Este proceso al revés, de recomenzar Don Quijote, podría ilustrar la nueva escuela francesa inventada por Borges, con la peor fe del mundo, el «identismo», una especie de identificación, de sistematización de la imitación. En cuanto a Paul Valéry, prefirió reescribir su *Fausto*, en vez de *El Quijote*.

La primera versión del cuento de Borges, *Pierre Ménard, autor del Quijote*, nos hace pensar ya en Paul Valéry: un escritor provinciano francés vive cautivado por un maestro viejo, admirado solamente por unos pocos elegidos, y piensa que lo mejor es abstenerse de escribir, parodia de la relación Mallarmé-Valéry. En la versión definitiva (1939), las alusiones a Paul Valéry se multiplican hasta convertirse en transparentes: obra visible en oposición con la «soterránea» y «heroica» (alusión diáfana a los *Cahiers*), el soneto simbolista de la revista *La Conque*, donde Valéry publicó varios de sus primeros poemas, la pasión por Leibniz y Llull, Montpellier, Aquiles y su tortuga, admiración por P. J. Toulet, rechazo de una crítica de alabanza y condena, transposición en alejandrinos de los «décasyllabes» de *El Cementerio Marino*, lo que llamaba Valéry elevar un 10 a la potencia de un 12 (o sea 10 sílabas × 6 versos = 12 sílabas × 5 versos), una invectiva contra Valéry opuesta a la opinión real de Borges: un simbolista mediterráneo, «devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste», traducción de la correspondiente frase valeryana: «Et cet autre crâne est celui de Leibniz... Et celui-ci fut Kant... qui genuit Hegel, qui genuit Marx, qui genuit...» (*OE.*, I, 993, 1919). Borges, que se divertía «criticando a Valéry y destruyendo mitos que los indígenas franceses llevan muy amarrados en el corazón»[24], reúne a Don Quijote y a Valéry que califica de «innecesarios» frente al *Bateau Ivre* y a la Balada del *Ancient Mariner*. Héctor Bianciotti declara no haber conseguido hacer querer a Valéry por Borges, que decía a pesar de todo: «Ese personaje —héroe tranquilo y entretenido de la *Soirée avec M. Teste*— es quizás la in-

[24] César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*... 342.

vención más extraordinaria de las letras actuales», y que a pesar de haber escrito Yeats, Rilke y Eliot «versos más memorables que los de Valéry... detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay una personalidad comparable a la de Valéry»[25]. André Maurois subraya esta omnipresencia de Valéry en toda la obra de Borges[26] pero especialmente en *Pierre Ménard, autor del Quijote*. Este conocimiento tan exhaustivo de la vida y milagros de Valéry lleva a Gérard Genette a hablar de hipertextualidad entre *Pierre Mènard* y *Le Cimetière Marin*[27] y a Alexander Coleman a identificar a Dupin, Teste, Ménard y Quain, y, a través de ellos, a Poe, Valéry y Borges, y rematar diciendo que «Borges saw in Valéry the perfect metaphor for an abstract god of the intellect»[28].

Podríamos destacar su conjunta condena de la irrupción de las masas y del desorden[29], cierta deshumanización esperpéntica en Teste y en Borges, «le valéryen», como lo llama Jean-Pierre Faye[30], un ateísmo tranquilo y convencido en favor de una especulación intelectualista, una parecida repulsa por la novela tradicional, una misma atracción por ir «to the last point» del lenguaje. El profesor alemán

---

[25] Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)* (Barcelona, Tusquets, 1986), 76. La cita corresponde a una «biografía sintética» de Paul Valéry, publicada el 22 de enero de 1937; Jorge Luis Borges, «Valéry como símbolo», *Sur*... 31.

[26] André Maurois, «Labyrinthes», *Nouvelles littéraires*, 26 Juin 1961, sin pág.

[27] Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982), 254. Cf. también Lourdes Royano Gutiérrez, «Pierre Ménard, autor del Quijote: la recepción de Borges», *Anthropos*, 142-143 (marzo-abril de 1993), 95-97.

[28] Alexander Coleman, «Notes on Borges and American literature», *Prose for Borges*, ed. Charles Newman and Mary Kinzie (Evanston, Northwestern University Press, 1974), 321 y 325.

[29] Jorge Abelardo Ramos, «Borges, Bibliotecario de Alejandría», *Contra Borges*, ed. Juan Fló (Buenos Aires, Ed. Galerna, 1978), 113-128.

[30] Jean-Pierre Faye, «Valéry politique», *Tel Quel* 23 (Automne 1965), 90. Cf. también Jaime Castro Segovia, «Un entusiástico comentador de Valéry: Jorge Luis Borges», *Coloquio-Letras* (Lisboa), noviembre de 1972, 56-57, y Jaime Castro Segovia, «Jorge Luis Borges, commentateur de Léon Bloy et Paul Valéry», *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, 7-8 (1975), 49-53.

Karl Blüher considera que P. Valéry y J. L. Borges anticipan las teorías semióticas, estructuralistas, recepcionistas, perspectivistas, aperturistas entre productor y consumidor[31]. Por su parte, Gabriela Massuh hace de Borges casi un «discípulo» de Valéry, pero con resultados diferentes, como en el caso de Guillén: los tres artistas sustituyen el concepto de mimesis por el de construcción como otros abstractos de su tiempo, pintores y músicos[32].

Los lazos entre Borges y Valéry se producen a tal nivel de intensidad que «Pierre Ménard est le Monsieur Teste de Borges»[33] y Paul Valéry «may yet end by writing —by having written— Don Quixote»[34]. Si Borges es un Teste cervantino, Valéry es un Ménard quijotesco, o dicho con otras palabras, si la gran literatura hispánica está en Valéry (Parte I), Valéry está en la gran literatura hispánica (Parte II). Como sugiere Luis Cernuda, «la influencia es la mitad de nuestra vida; la otra mitad queda destinada a ser uno mismo quien influencie a su vez»[35].

---

[31] Karl Alfred Blüher, «La crítica literaria entre Valéry y Borges», *Revista Iberoamericana*, LII, 135-136 (abril-septiembre de 1986), 447-461. Cf. también Tania Franco Carvalhal, «Paul Valéry en Amérique du Sud: Jorge Luis Borges et Augusto Meyer», *Bulletin des Études Valéryennes*, 53 (Mars 1990), 33-41.

[32] Gabriela Massuh, *Borges: Una estética del Silencio* (Buenos Aires, Ed. Belgrado, 1980), 56, 57, 230-239.

[33] Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur* (Paris, Ballard, 1989), 173.

[34] J. A. E. Loubère, «Borges and the "wicked thoughts" of Paul Valéry», *Comparative literature*, XXIV, 4 (Fall 1972), 431. Cf. también Joyce A. E. Loubère, «Other Tigers: A theme in Valéry and Borges», *Modern Fiction Studies*, 19, 3 (Autumn 1973), 309-318.

[35] Luis Cernuda, «Bécquer y el romanticismo español», *Cruz y Raya*, 26 (mayo de 1935), 71.

PARTE III

TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE «LE CIMETIÈRE MARIN»

Capítulo I

POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN VALERYANA

1. Genética y traducción

Paul Valéry establece un vínculo, un parentesco indisoluble entre la actividad traductora y el acto genético literario:

> Au bout de quelque temps que je m'avançais dans ma traduction, faisant, défaisant, sacrifiant ici et là, restituant de mon mieux ce que j'avais refusé tout d'abord... J'eus, devant mon Virgile, la sensation (que je connais bien) du poete au travail... Je me trouvais par moments, tout en tripotant ma traduction, des envies de changer quelque chose dans le texte vénérable... Pourquoi pas? Ce sont toujours, au fond, les mêmes problémes... (*OE.*, I, 213-214, 1942-44).

La traducción está percibida, entonces, como modo privilegiado de pensar el lenguaje, su lengua propia y la escritura como tal, y la crítica, no sólo como fijación del texto, sino como interés por la invención. Nos encontramos frente a la extrañeza «toujours recommencée» del escribir. El papel de precursor de Paul Valéry ha sido proclamado por bandos distintos, rivales y/o complementarios, por los estructuralistas del texto FIJO y por la genética de la MOVILIDAD de los manuscritos, tan representativos como el texto final, abandonado y no terminado, accidental y no definitivo, una etapa en la evolución de la escritura y no un fin en sí. Evidentemente, el poeta crítico (Poe,

Baudelaire, Valéry, Eliot, Borges, Paz...) es el mejor situado para tejer este lazo entre teoría y práctica, entre genética y traducción: «Ce fut davantage le travail opéré sur le langage que les thèmes, qui amènera Valéry á étudier dans *Les Cantiques spirituels* la traduction par le R. P. Cyprien des oeuvres spirituelles de St. Jean de la Croix»[1]. Paul Valéry no es tanto el poeta de la inteligencia, como se ha repetido, sino el poeta/crítico de la génesis de la obra, del acto creador, del arrancar el secreto de la fabricación. Cuando Valéry había descubierto la manera de proceder de un escritor, lo dejaba: «... jamais conclure de l'oeuvre à l'homme —mais de l'oeuvre à un masque— et du masque à la machine» (*OE.*, II, 581, 1910). Todo esto precede a Borges...

Valéry adopta la postura genética con su propia obra y con la de los demás. Reprocha al comentario de Gustave Cohen a su *Cementerio Marino* «... la sensation du contraste entre le souvenir de mon travail... et la figure finie, l'ouvrage déterminé et arrêté... et le poème à devenir tout autre...» (*OE.*, I, 1499, 1933). Este texto nos permite comprender por qué también la Genética literaria se remonta a Valéry: pretende esforzarse en definir la especificidad «scripturaria» de un escritor, reencontrar la traza, el movimiento, el advenimiento de la escritura. En este proceso, el manuscrito se vuelve co-actor del texto. En el fondo, intentar comprender la escritura, el escribir, genéticamente, significa, en cierto sentido, volver*lo* o *la* a escribir como el *Ménard* de J. L. Borges; no en vano se identifica con Paul Valéry, que nos sirve de guía dantesco a través de los primeros balbuceos y huellas de los borradores de una escritura: «Essais [Ensayos], Esquisses [Bocetos], Études [Estudios], Ébauches [Esbozos], Brouillons [Borradores], Exercices [Ejercicios], Tâtonnements [Tanteos]» (III, 339, 1903), que constituyen un espacio autosuficiente. La Genética trata de deshacer, de desenredar, «deconstruir» los primeros estados, estratos de la escritura, espacio no estructurado, fundamental y esen-

[1] Charles Bachat, «La tentation mystique chez Paul Valéry», *Bulletin des Études Valéryennes*, 15 (Septembre 1977), 30.

cialmente inacabado, «desorden fecundo» (XI, 676, 1926), «implexe langage» (XXIV, 100, 1941). Como decimos en el *Cahier n.º 1 de Critique Génétique*, el escribir sería antes que todo un deseo de decir, una especie de «erótica de la escritura». Tratamos aquí de «otra definición de la literatura»[2]. El texto publicado no puede aspirar ya a encarnar, sólo, el horizonte de un poema, cuando se intenta circunscribir las condiciones que han hecho posible la escritura de algo por alguien. Valéry se pone en estado de «disponibilidad inventiva» y espera que «cuaje» dentro del espacio de la página o del folio[3]. Siempre escribir es re-escribir. En todo texto hay algo de intertextualidad: el león (texto) es cordero asimilado, engullido (intertexto), según la expresión misma de Paul Valéry, que emplea también la palabra «greffe», injerto (VII, 70, 1918). Hablamos entonces de «succession simultanée»[4]. Según la Genética, el texto se ha vuelto incompleto y los manuscritos se han convertido, por su primaveral autonomía, en nuevo excitante. A veces reprimidos, borrados, censurados, abortados, truncados, prohibidos, edulcorados, amortiguados, atenuados, neutralizados, los textos publicados ¿son mejores o simplemente, en algunos casos, una imagen aminorada de la intensidad de un mundo imaginario cuya riqueza insospechable permanece eternamente en el secreto de los manuscritos? Si un texto significa un alto en el camino, una variación aleatoria de una «opera aperta», el horizonte de la traducción se esclarece y se abre una infinidad de posibilidades. Se pasaría de la imposibilidad de la traducción a la inevitabilidad de la traducción, y del traduttore/traditore al traduttore/trovatore.

---

[2] «Avant-Propos», *Cahier de Critique Génétique*, 1 (1991), IV-V. Cf. también nota 14, página 15 de este libro.

[3] Monique Allain-Castrillo, Serge Bourjea y otros, «Polylogue», *Cahier de Critique Génétique*, 1 (1991), 6. Cf. también Judith Robinson-Valéry, «Valéry précurseur de la Génétique», *Genesis*, 5 (1994), 89-98.

[4] Monique Allain-Castrillo, Serge Bourjea y otros, «Pas/Pieds», *Cahier de Critique Génétique*, 1 (1991), 30.

2. Valéry y la traducción poética

Las célebres fórmulas de Valéry, «... il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur» (*OE.*, I, 1507, 1933) y «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» (*OE.*, I, 1509, 1933), constituyen una invitación abierta tanto a la teoría como a la práctica de la traducción poética, y según Jorge Guillén, Valéry era más sensible a su difusión en el extranjero que en su propia patria. Su labor en la Sociedad de Naciones, favoreciendo la divulgación de traducciones y ennobleciendo la siempre postergada profesión de traductor, fue ejemplar, lo que no le impidió junto con su amigo Salvador de Madariaga emprender una ofensiva contra las malas traducciones[5].

Desde los primeros *Cahiers* hasta el final de su vida, el interés de Valéry por la traducción se mantiene constante: «Il ne me suffit pas de comprendre —il me faut éperdument traduire» (III, 728, 1905), y también: «Mon caractère intellectuel le plus... marqué, est celui-ci: tout ce qui m'est dit —Tout ce que je lis m'apparaît comme devant être traduit» (XI, 849, 1926). La curiosa fórmula «Écrire: 1. traduire 2. modifier» (XI, 529, 1926) anticipa su definición de la poesía en función de la traducción: «Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire... en langage des dieux» (*OE.*, I, 212, 1942), evitando los dos escollos más peligrosos de toda trasposición a otro idioma, la entropía por degradación y la ortogénesis por inflación, términos científicos ambos muy valeryanos.

Conviene recordar que dos de los textos valeryanos más importantes sobre teoría de la traducción se encuentran a propósito de dos autores hispánicos, San Juan de la Cruz y Gabriela Mistral; en ellos define la llamada teoría de la equivalencia del efecto, incorporada ya a los «topoi» literarios y que Octavio Paz resume así: «El ideal de la

---

[5] S. R., «Les écrivains à Genève. Offensive de M. Paul Valéry contre les mauvaises traductions», *Comoedia*, 13 Août 1928, sin pág. En Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY Ms. 1001.

traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos»[6].

Pero la teoría del efecto se complica en la transmisión del que escribe al que traduce, para el especialista en genética literaria, con las variantes, los estados y borradores del poeta, pero también del traductor, e incluso de numerosos traductores y en varios idiomas. Si aceptamos textos múltiples de llegada, deberíamos, a la inversa y utilizando los manuscritos, inducir varios textos de partida: se descubren a veces, en traducciones o adaptaciones, términos existentes en los manuscritos pero no en la publicación llamada definitiva. La estabilidad deja paso a la «mouvance». Frente al texto fijo hay que tener en cuenta el «hecho móvil», el «largo sorteo» de los que habla Borges, para quien «no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio»[7]. En todo esto no hacemos más que seguir el consejo de Valéry: «... engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes...» (*OE.*, I, 1501, 1937), lo que Guillén realiza en sus cuatro versiones castellanas de *La Dormeuse*.

Valéry nos recuerda además que los grandes poetas «étaient tous traducteurs» (*OE.*, II, 564, 1929). Para Valéry y Borges, lo transferido puede resultar superior a lo original: «L'oeuvre livrée ne m'appartient plus; elle est au lecteur autant qu'à moi. Il n'est pas sûr que mon interprétation soit supérieure à la sienne»[8].

---

[6] Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona, Tusquets, 1971), 16; Paul Valéry, «Un poète inconnu, Le Père Cyprien», *Revue des Deux Mondes*, 15 Mai 1941, 165; Paul Valéry, Prefacio a *Poèmes Choisis* de Gabriela Mistral (París, Stock, 1946), 11.

[7] Jorge Luis Borges, Prefacio a *Le Cimetière Marin* de Paul Valéry, trad. Saint-Ybars (Buenos Aires, Schillinger, 1931) incluido en el libro de Borges, *Prólogos* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1975), 163.

[8] Gustave Cohen, «Souvenirs sur Paul Valéry», *Paul Valéry vivant* (Marsella, Cahiers du Sud, 1946), 141. Declaraciones parecidas en *OE.*, I, 1507, 1933 y *OE.*, I, 1511, 1929.

CAPÍTULO II

HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE «LE CIMETIÈRE MARIN»

Hemos elegido *Le Cimetière Marin* entre toda la producción de Paul Valéry, porque pensamos que es lo más conseguido de su autor[1], donde se cristalizan sueño, duelo y creación, la génesis del poema haciéndose en la forma más perfecta. Los traductores hispánicos lo han comprendido así al traducir la famosa Oda desde finales de los años 20 hasta principios de los 90, sin hartarse nunca de su forma clásica ni de su modernidad autocrítica. A pesar de las reticencias de la Generación del 98 y gracias al entusiasmo de la del 27, Valéry acaba siendo probablemente uno de los poetas franceses más traducidos al castellano[2]. Como dice Ernst Robert Curtius, la traducción «es

---

[1] Didier Anzieu, «L'exemple du *Cimetière Marin*», *Le Corps de l'Oeuvre* (Paris, Gallimard, 1981), 142-162.

[2] Sin ánimo exhaustivo, y aparte las versiones del *Cementerio Marino*, Mariano Brull, Alí Lameda, Carlos R. Dampierre, Cintio Vitier, Juan Ortega Costa y M. Forteza y Gaziel han traducido *La Joven Parca;* Rafael Alberti, *El Silfo* y *La Falsa Muerta;* Ángel J. Battistessa, *Air de Sémiramis, Narcisse parle* y *Fragments du Narcisse;* Edmundo Bianchi, *Hélène, Les Pas, Poésie, Narcisse parle* y *Le Rameur;* Jorge Carrera Andrade, *Cantique des Colonnes*, el segundo fragmento de *Narcisse, Les Grenades, L'Abeille, Au Platane, Hélène, Été, Palme* y *La Fileuse;* Antonio Carvajal, *El Silbo;* Carlos R. Dampierre, *Los Pasos, El Silfo, Ana, Aria de Sémiramis, Esbozo de una Serpiente, Cállate, Salmo S.* y *Salmo T.;* Leopoldo Díaz, *Las Granadas;* Gerardo Diego, *Aurore* y *A l'aurore;* Enrique Díez Canedo, *Cantique des Colonnes, Aurore,*

la forma más válida de la aprobación»[3]. Por su parte, Gerardo Diego se pregunta si el poema de Valéry no lleva camino de convertirse en «el Beatus ille de nuestro tiempo y de nuestros poetas»[4]. Max Aub califica *El Cementerio Marino* de «Biblia»[5] y Lezama Lima reconoce «que ejerció sobre todos nosotros una influencia deslumbradora»[6].

1. El «Cementerio Marino» en castellano hasta la muerte de Valéry (1945)

Cuenta Alfonso Reyes en su *Correo Literario de Monterrey*[7] que el primero en abordar la traducción del poema de Valéry fue el cubano Mariano Brull, que ya en 1927 había vertido al castellano las diez primeras estrofas del *Cementerio Marino*. Entre tanto, Jorge Guillén, que durante sus años de lector en la Sorbona habia seguido muy de

La fausse morte, Esbozo de una Serpiente y *Ode secrète;* Lysandro Z. D. Galtier, *Palma;* Emilio Gascó Contell, *Amphion* y *Sémiramis;* Luis Guarner, *Los Pasos;* Jorge Guillén, *La Dormeuse, Le Sylphe* y *Les Grenades;* Andrés Holguín, *El Bosque amigo, Los pasos* y *César;* Andrés Sobejano, *Los Pasos* y *Las Granadas;* Rafael Lozano, *Héléne, César*, primer y segundo *Narcisse, L'amateur de Poèmes, Les Grenades, Le vin perdu, Intérieur, Baignée, Le Sylphe;* Eugenio de Nora, *Los pasos, La durmiente, Las Granadas* y *La falsa muerta;* Emilio Oribe, *Hélène, Le vin perdu, Como en la orilla del mar, Salmo sobre una voz* y *Poema;* Juan Ortega Costa, *Le Serpent;* Jorge Rojas, *Narcisse parle, La hilandera, Au bois dormant, Baignée, La dormeuse, La fausse morte, Le bois amical* y *Le vin perdu;* Félix Ros, *Aurora, Episodio, Las Granadas* y *El vino perdido;* Guillermo Roussel, *Palme;* Tomás Segovia, *Nacimiento de Venus;* Javier Sologuren, *Las Granadas* y *Los Pasos;* M. Valdivieso, *Palme* y Óscar Vera Lamperein, *Esbozo de una Serpiente*.

[3] Ernst Robert Curtius, *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, tomo II (Barcelona, Seix Barral, 1959), 283.

[4] Gerardo Diego, «Las versiones españolas de *Le Cimetière Marin*», *Garcilaso*, 28 (agosto de 1945), sin pág.

[5] Max Aub, *La Poesía española contemporánea* (México, Imprenta Universitaria, 1954), 131.

[6] José Lezama Lima, «Conversación sobre Paul Valéry», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XXIX, 2 (mayo-agosto de 1988), 17.

[7] Cf. «*El Cementerio Marino* en Español», *Monterrey* (Correo Literario de Alfonso Reyes), Río de Janeiro, 6 (octubre de 1931), 1-3.

cerca la obra del maestro francés, emprendió su primera versión, que fue publicada en el número de junio de 1929 de la *Revista de Occidente*[8]. Unos meses más tarde, Guillén aprovechó la ocasión brindada por una edición de lujo para «corregir» su texto primitivo y preparar una segunda versión.

Enterado Guillén de que Brull trabajaba también sobre el mismo poema, escribió desde Oxford, el 25 de julio de 1930, a Alfonso Reyes:

> ... Como yo no soy un traductor oficial ni exclusivo... toda interpretación valiosa, como es seguramente la del poeta cubano, me importa en sí misma y en relación con lo que yo intenté... hay que encontrar la serie de equivalencias que objetivamente necesita y exige un texto dado. El ideal sería una colaboración de intérpretes...[9].

Los dos traductores decidieron, por fin, publicar sus versiones por separado en 1930[10].

Surgen, unas tras otras, las versiones de escritores americanos que se uncen al carro de Brull; primero es Néstor Ibarra (1931), el poeta argentino-francés, traductor de la obra de Borges, quien le ayuda con sus consejos y prologa su versión[11]. Después, en 1932, aparece la traducción del uruguayo Emilio Oribe[12]. En 1937, se da a conocer,

---

[8] Jorge Guillén, trad. «*El Cementerio Marino*, de Paul Valéry», *Revista de Occidente* (junio de 1929), 340-353.

[9] Incluimos parte de esta carta reproducida en las páginas 1 y 2 del artículo de *Monterrey* ya citado.

[10] Jorge Guillén, «*El Cementerio marino*», Dibujos de Gino Severini. Grabados al boj de Pierre Dubreuil (Madrid, París, Buenos Aires; ed. por la Agrupación de Amigos del Arte, 1930). Esta segunda versión contiene 24 variantes sobre la anterior; Mariano Brull, «*El Cementerio marino*» (París, Chartres, 1930, Imp. Durand).

[11] Saint-Ybars, trad. *Le Cimetière Marin*, de Paul Valéry, Prefacio de G. L. Borges (Buenos Aires, Schillinger, 1931). Saint-Ybars es pseudónimo de Néstor Ibarra.

[12] Emilio Oribe, trad. *El Cementerio Marino*, de Paul Valéry (Montevideo, Ed. de la revista *Letras*, 1932). Fue publicada también en *El Sol* de Madrid, 6 de mayo de 1933, y en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo* (Antología ordenada por Enrique Díez Canedo) (Buenos Aires, Losada, 1945), 445-449.

dos años después de su muerte, la versión del mexicano Alfonso Gutiérrez Hermosillo[13] y, en 1940, la del chileno Óscar Lamperein[14]. Del mismo año es la del venezolano R. Olivares Figueroa[15]. En 1943, el mexicano Rafael Lozano incorpora su nombre a la larga lista de traductores hispanoamericanos, observando que más que verter *Le Cimetière Marin* al español ha pretendido recrearlo en «la armonía de nuestra lengua castellana... una misma música en dos instrumentos diferentes»[16]. Tras el temporal eclipse español del interés por la obra de Valéry, traducen también, en 1944, *Le Cimetière Marin* Federico Muelas y Rafael Pérez Delgado, poniendo en práctica el trabajo en equipo preconizado por Guillén[17].

2. «El Cementerio Marino» en castellano entre 1945 y 1971

La muerte de Paul Valéry en 1945 incita al poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade a rendir homenaje al «mágico prodigioso» y

[13] Alfonso Gutiérrez Hermosillo, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry (México, Universidad Nacional Autónoma, sin fecha). Reproduce la versión publicada en la revista *Et Caetera* (Guadalajara), V, 17-18 (octubre de 1955), pero, según Alfonso Reyes, la traducción es de 1937 (cf. *Obras Completas*, tomo XV... 66).

[14] Óscar Vera Lamperein, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry (Santiago de Chile, Instituto Chileno Francés de Cultura, 1940). Según Alfonso Reyes, la traducción de Vera Lamperein sería de 1933, pero sólo hemos encontrado el texto de 1940.

[15] R. Olivares Figueroa, trad. *El Cementerio Marino* (Caracas, Ed. Grupo Viernes, 1940), 5. Manuel Álvarez Ortega, cordobés, autor de la Antología de *Poesía francesa contemporánea*, Madrid, Taurus, 1967, nos comunicó que en Córdoba, antes de la guerra civil, tuvo en el Instituto un profesor llamado Rafael Olivares Figueroa; quizás sea la misma persona.

[16] Rafael Lozano, *Poesía de Paul Valéry* (México, Ed. Prima, 1943). La traducción de *El Cementerio Marino* figura en las páginas 61-66. La cita es de la página 26.

[17] Federico Muelas y Rafael Pérez Delgado, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry, *Garcilaso*, 14 (junio de 1944), sin pág. Por deducción, suponemos que la traducción del argentino Germán Berdiales (muerto en 1965) que nos fue enviada por H. E. Ciocchini, sin referencia, es de los años 40.

su ofrenda se convierte en una nueva versión del *Cementerio*[18]. Fue también la desaparición del poeta francés la que impulsó a Gerardo Diego a emprender su traducción, que presenta de esta manera: «... He preferido ensayar algo no sé si nuevo, porque presumo que alguien se habrá anticipado...[19] la traducción en gemela estrofa rimada»[20]. En 1946, se sigue homenajeando al poeta francés; la revista *Cisneros* considera la muerte de Paul Valéry como el acontecimiento cultural más importante del momento y destaca su ejemplaridad singular; incluye, con traducciones de Eugenio de Nora de poemas valeryanos, la versión de *El Cementerio Marino* por Guillermo R. Bosch[21]. La última traducción que hemos encontrado de los años 40 es la del poeta-crítico de arte Carlos Antonio Areán[22].

Los años 30 y 40 habían sido ricos en traducciones de *Le Cimetière Marin*, como lo volverán a ser las décadas de los 60, 70, 80 y 90, pero en los años 50 no hemos encontrado más que una traducción confirmada de dicho poema, la de Carlos Edmundo de Ory[23], uno de los fundadores del movimiento «postista». El prosista valenciano Emilio Gascó Contell, que conoció personalmente a Valéry, se

---

[18] Jorge Carrera Andrade, *El Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas de Paul Valéry* (Caracas, Ediciones Destino, 1945).

[19] En efecto, la traducción de Lozano, publicada dos años antes, es también en gemela estrofa rimada, como lo será después la de Ángel J. Battistessa.

[20] Gerardo Diego, «Las Versiones españolas de Le Cimetiére Marin», *Garcilaso*, 28 de agosto de 1945, sin indicación de páginas. La versión de Gerardo Diego apareció en *La Nación* de Buenos Aires el 9 de diciembre de 1945 y se reproduce en *Tántalo*, libro que recoge las traducciones poéticas de Gerardo Diego (Madrid, Ágora, 1960).

[21] Guillermo R. Bosch, trad. *El Cementerio Marino*, *Cisneros*, 11 (1946), 62-66. Incluye también tres poemas de Paul Valéry en traducción de Eugenio de Nora, *La Durmiente* (57), *Las Granadas* (58) y *La Falsa Muerta* (59).

[22] «Traductores del *Cementerio Marino*: Carlos Antonio Areán», *Escorial*, XX (diciembre de 1949), 989-993. En la página 989 se alude a una posible traducción inédita de Enrique Díez Canedo que nunca descubrí.

[23] Carlos Edmundo de Ory, trad. *El Cementerio Marino*, *Platero*, 6 (junio de 1951), sin pág. Probablemente de los años 50 es la traducción del argentino C. A. Viola Soto que también nos fue mandada sin referencia por H. E. Ciocchini.

aventura, en 1960, a su vez, por senda en apariencia tan trillada[24]. Aunque España parezca recobrar en sus manos, durante esta etapa, la antorcha que Guillén cedió a Brull y demás traductores hispanoamericanos, no disminuye el interés que todavía despierta del otro lado del Atlántico el celebérrimo poema de Valéry, como prueban las traducciones de los argentinos Jaime Alcalay (1960)[25], Carlos Fantini (1960) y Ángel Battistessa (1965) y del uruguayo Américo Vidal (1962). En su edición bilingüe, Carlos Fantini pretende ceñirse con el máximo rigor al original: «métrica, ritmo y rima»[26]. En el comentario de Battistessa, que acompaña a su versión, el traductor pide disculpas por las libertades tomadas. Como nosotros, el comentarista argentino percibe unas reminiscencias horacio-manriqueñas (ubi sunt?), calderonianas (frente a la perfección inmutable del universo, la imperfección escandalosa de la conciencia humana) y, sobre todo, místicas: «... hay un saber que no sabiendo trasciende toda ciencia, adoctrina San Juan de la Cruz en sus *Canciones*. La comparación de estos dos escritores... se torna inevitable»[27]. En cuanto a Américo Vidal[28], entiende, como Croce y Valéry, que una buena traducción tiene valor original de obra de arte.

---

[24] Emilio Gascó Contell, trad. *El Cementerio Marino de Paul Valéry. Precedido de Inspiraciones Mediterráneas y seguido de Anfión y de Semiramis* (Madrid, Escelicer, 1960).

[25] Jaime Alcalay, *Clásicos Modernos* (Buenos Aires, Galatea, 1960). La traducción de *El Cementerio Marino* figura en las páginas 9 a 20.

[26] Carlos Fantini, trad. *El Cementerio Marino* por Paul Valéry, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, II, 1-2 (mayo-junio de 1961), 209-219. Las citas son de la página 209.

[27] Ángel Battistessa, *El poeta en su poema* (Buenos Aires, Ed. Nova, 1965). La traducción de Battistessa figura en las páginas 329-332. La cita es de la página 343.

[28] Américo Vidal, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry (Montevideo, Ed. Estuario, 1962).

3. «El Cementerio Marino» en castellano después de 1971

La década de los 70 nos ofrece, por lo menos, seis adaptaciones, cuatro hispanoamericanas y dos españolas. La atmósfera contestataria de Mayo de 1968 no parece haber secado el flujo de las traducciones puristas, o probablemente fue compensada por la celebración del Centenario del nacimiento del poeta francés en 1971. El mexicano Alfonso Rubio, abogado, director de revistas, profesor y poeta, nos da su versión en 1971[29], fecha en la que el valenciano Antonio Galván, afrancesado de París y del Sena, termina de imprimir su versión bilingüe «el 20 de Julio de 1971, día del 26 aniversario del poeta Paul Valéry»[30]. En 1974, Raúl Gustavo Aguirre, poeta «invencionista» argentino, introduce su interpretación con una cita de Paul Valéry mismo[31].

Las intervenciones de Jorge Guillén[32] y de Carlos Bousoño[33] han motivado mi descubrimiento de la edición bilingüe de María Jesús Velo y Alejandro Amusco (1975). La última página del libro es una celebración, «1975, año en que se cumple el 30 aniversario de la

---

[29] Alfonso Rubio, trad. *Le Cimetière Marin* por Paul Valéry (Monterrey, Ed. Sierra Madre, 1971).

[30] Antonio Galván, trad. *Tres Soledades y la mía. El Cementerio Marino de Paul Valéry* (Valencia, sin editorial, 1971). *El Cementerio Marino* figura en las páginas 33 a 61.

[31] Raúl Gustavo Aguirre, *Poetas franceses contemporáneos* (Buenos Aires, Ed. Librería Fausto, 1974). *El Cementerio Marino* figura en las páginas 181-190.

[32] Alejandro Amusco y María Jesús Velo me escribían el 12-XII-1975: «Conocemos por Jorge Guillén el trabajo crítico que está realizando sobre las distintas traducciones hispánicas de *Le Cimetière Marin*. Él mismo nos ha facilitado sus señas para que le hagamos envío de nuestra versión en alejandrinos...».

[33] Carlos Bousoño, carta a Monique Castrillo, del 2 de abril de 1978: «Pienso que deberías considerar la versión de Alejandro Amusco, que me parece buena (al menos en sí misma, como poema en español: nunca la comparé con el original)».

muerte de Paul Valéry»[34]. En la misma fecha, el peruano Javier Sologuren nos regala *Le Cimetière Marin* en español, asi como *Las Granadas* y *Los Pasos*; cree en la complicidad entre creador y traductor[35]. El colombiano Jorge Rojas, fundador del movimiento «Piedra y Cielo», está considerado como un metafísico «puro» y especialista en Paul Valéry, del cual nos ofrece ocho traducciones aparte la de *El Cementerio Marino* (1978)[36].

La cosecha de los años 80 es más parca en cantidad, la mitad exactamente, que la década precedente, la del primer Centenario del nacimiento de Valéry. Los argentinos Héctor Eduardo Ciocchini y Héctor Blas González (en equipo) estrenan en 1984 la serie con una interpretación gnóstica, alquimica, y cabalística[37], el «ourouboros» de Góngora...[38]. Les siguen el traductor y abogado chileno Jorge Valdivieso, en 1987[39], así como el catalán Antonio Pamies, que, en pocas palabras introductorias, nos transmite:

> La obra de Paul Valéry, «larga vacilación entre sonido y sentido», es especialmente ilustrativa..., ya que reúne todos los requisitos de «la intraductibilidad» (tal como la concibe Jakobson)... De las

---

[34] María Jesús Velo y Alejandro Amusco, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry (Barcelona, Judit, 1975).

[35] Javier Sologuren, *Las Uvas del Racimo. Silva de varia versión* (Lima, Instituto Nacional de la Cultura, 1975). *El Cementerio Marino* figura en las páginas 150-154. Hay reedición en el Fondo de Cultura Económica de México de 1989.

[36] Jorge Rojas, *Obras Completas* (Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978). *El Cementerio Marino* figura en las páginas 98-103.

[37] Cf. Francis de Miomandre, «Libros Franceses», *La Nación*, 3 de septiembre de 1922, quien escribe: «...la serpiente de M. Valéry es... la serpiente de la cábala». Valéry agradece el envío de este artículo a Miomandre, en carta de fines de septiembre de 1922 y le dice: «Je reçois ici votre article de *La Nacion*, dont je lis... l'espagnol grandiose. Toute votre amitié en pur castillan... Je vous remercie d'avoir dit exactement ce qui est vrai» (cf. *Littérature Moderne 2 Paul Valéry* (Paris-Ginebra, Champion Slatkine, 1991), 201.

[38] Héctor Eduardo Ciocchini y Héctor Blas González, trad. *Le Cimetière Marin. El Cementerio Marino* de Paul Valéry (Buenos Aires, Cármina, 1984).

[39] Jorge Valdivieso, trad. *Le Cimetière Marin* de Paul Valéry, *Revista Chilena de Literatura*, 29 (abril de 1987), 183-187.

> dieciséis traducciones... en lengua castellana, son especialmente interesantes la de Jorge Guillén (1929)... y la de Gerardo Diego (1945)... Es chocante la enorme diferencia que las separa, hasta el punto que resultan tan incomparables como dos poemas distintos... Se da en ambas el curioso hecho de que los mejores versos de estas versiones son a menudo (prácticamente) «invención» del traductor, sobre todo en el caso de Diego. Por otra parte, Guillén, al prescindir de la rima, nos traslada hacia una estética muy alejada del purismo clasicista de Valéry[40].

Y llegamos a nuestros días, los últimos años del siglo, para constatar que los poetas siguen traduciendo a Paul Valéry y especialmente su *Cimetière Marin*. Eugenio Florit nos remitió en manos propias, en Miami, su «nueva traducción al español». Está escrita «A la memoria de Mariano Brull y Jorge Guillén», los dos primeros traductores. Confiesa su imposibilidad de conservar el esquema de rima valeryana (a, a, c, b, b, c) y el orden de las palabras[41]. La revista literaria cordobesa *Anfora Nova* ofrece *Le Cimetière Marin* de Paul Valéry por Mariano Roldán (1991) porque «su influencia en la poesía europea ha sido considerable»[42].

---

[40] Antonio Pamies, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry, *Campus Cultural*, 12 (marzo de 1987), 24-25. La cita es de las mismas páginas; José de la Riva-Agüero se alarma de que «las varias descifraciones o traducciones al lenguaje claro, propuestas del *Cementerio Marino*, *La Serpiente*, *La Joven Parca* y otros poemas valeryanos, difieran de manera substancial, de uno a otro intérprete» (*Obras Completas*, III) (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1963), 300-301. Los varios críticos se asustan y no aprehenden que Valéry, según su poética, estaría encantado de los efectos producidos y de la variedad de reacciones que desencadenan sus poemas: «... la valeur d'un poème est le nombre des sens qu'il peut recevoir...» (*OE.*, II, 441, 1950).

[41] Eugenio Florit, trad. *El Cementerio Marino* de Paul Valéry (Miami de la Florida, sin editor, 1990).

[42] Mariano Roldán, trad. *El Cementerio Marino*, *Anfora Nova*, 6-7 (1991), 44-53.

4. Historia inconclusa de Cementerios perdidos

De las restantes traducciones, parece existir un consenso tácito que la versión de Díez Canedo no llegó a publicarse[43]. No he podido encontrar la del poeta ecuatoriano Remigio Romero y Cordero, a pesar de las numerosas alusiones a su existencia[44], ni tampoco la de Xavier Villaurrutia, mexicano. El escritor y profesor Carlos Rojas reconoció, en una visita, haber publicado una traducción juvenil en una revista levantina de la que no pudo darme mayor indicación. En lo que incumbe a Jaime Gil de Biedma me he tenido que satisfacer con la alusión de Javier Alfaya: «Ahora, según parece, se encuentra trabajando en una nueva versión castellana de *Le Cimetière Marin* de Paul Valéry...»[45]. Manuel Álvarez Ortega me entregó personalmente su traducción mecanografiada, que creo sigue inédita[46].

Quisiera terminar esta recapitulación de traducciones con el mosaico inédito realizado desde varias versiones por un profesor hispanista de letras francés, Bernard Brossollet, y acompañado del comentario siguiente:

[43] María Luisa Díez Canedo de Giner de los Ríos, la hija de Enrique Díez Canedo, me respondió muy amablemente en carta del 13 de mayo de 1984: «Con respecto a la traducción del *Cementerio Marino* hecha por él no dispongo aquí ni de ella ni de datos sobre su existencia».

[44] Se anuncia la traducción de Remigio Romero y Cordero en: 1) Alejandro Carrión, «La traducción, delicia y suplicio», *Babel*, XXIV, 1 (1978): «... del *Cementerio marino* de Valéry, poema fundamental de la poesía europea contemporánea del cual hizo también una notable versión Remigio Romero Cordero» (20); 2) Agustín Cueva Tamariz, «Homenaje póstumo», *La Romería de las Carabelas* de Remigio Romero y Cordero (Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968): «También nos dejó el poeta una espléndida traducción de *Cementerio Marino* de Paul Valéry» (37).

[45] Javier Alfaya, Prólogo a *Antología poética* de Jaime Gil de Biedma (Madrid, Alianza, 1981), 11.

[46] Manuel Álvarez Ortega, trad. inédita «El Cementerio Marino» de Paul Valéry, mecanografiada, sin fecha, 3 páginas.

... Déçu je l'ai été, en effet, en lisant Battistessa, Gascó Contell ou J. C. Andrade (les plus mauvais à mon sens) mais aussi... G. Diego ou J. Guillén (les deux meilleurs); dans sa fidèle précision, celui-ci vient parfois à manquer de relief (cf. strophe VI) et surtout de musique... tandis que celui-là s'éloigne... trop loin de Valéry en raison de la contrainte prosodique... et qui l'amène parfois... à de très belles réussites comme les strophes V et VI...[47].

Me he ejercitado en descubrir la estadística del reparto del «collage» realizado por B. Brossollet: Guillén gana el primer puesto con 64 versos, seguido por Diego con 42; Battistessa queda el último con una sola mención.

He aquí la historia, que esperamos inconclusa, de las traducciones al español del *Cimetière Marin*. En carta de Valéry de fecha 17 de junio de 1933, cuando sólo habían sido publicadas las traducciones de Guillén, Brull, Ibarra y Oribe, el poeta francés confiesa poseer «cuatro españolas, tres inglesas, y tres alemanas», buena prueba de que seguía muy de cerca la labor de sus traductores[48].

[47] Bernard Brossollet, trad. inédita «El Cementerio Marino» de Paul Valéry, manuscrita, 6 páginas, acompañando carta del 3 de abril de 1978. Se trata de una recomposición sobre doce traducciones solamente.

[48] La carta de Valéry se encuentra en «Essai de traduction du *Cimetière Marin* en vers français par le colonel Godchot», *Paul Valéry vivant* (Marsella, Cahiers du Sud, 1946), 373-76.

Capítulo III

ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE «LE CIMETIÈRE MARIN»

1. «Le Cimetière Marin»: intertextualidad y composición

Como hemos visto, según Valéry, escribir poesía es ya traducir «el discurso ordinario en lenguaje de los dioses». La meditación ante la muerte y el tema del cementerio, en general, y del cementerio marino en particular, es un lugar común de la historia mediterránea[1]. El poeta, ante los muertos, arrastrado por la angustia metafísica de la brevedad de su vida, siente la tentación de perderse en la contemplación inmóvil del gran Todo, de sumergirse en el Universo, pero acaba por aceptar su condición de hombre, ser efímero cuya verdadera grandeza está en el conocimiento de sí mismo y cuya ley es el cambio.

---

[1] Jean Hytier, «Les Cimetières Marins dans la Poésie Française», *Bulletin des Études Valéryennes*, 4 (Janvier 1975), 13-40. Hytier nos advierte que la imagen del mar como techo aparece «hasta 79 veces en la poesía parisina entre 1830 y 1948», hecho que confirma Pere Gimferrer al insistir sobre la rima «tombes»/«colombes». Cf. Jean Hytier, «Réminiscences et Rencontres valéryennes», *French Studies*, XXXIV, 2 (April 1980), 177-178, y Pere Gimferrer, «Nota de lectura», *Paul Valéry en els seus millors escrits* (Barcelona, Ed. Miguel Arimany, 1972), 122-23.

Dentro de esta hipertextualidad de fondo y forma, el mérito y el éxito de Valéry se deben en parte a la composición musical y a la construcción arquitectónica de las 24 sextinas que han permitido a numerosos críticos elaborar un esquema de cuatro partes (Gustave Cohen) o de seis (Hans Sörensen), al cual llegan, por otros caminos, Elizabeth A. de Gelsey o D. J. Mossop que imagina un triángulo: arriba el sol (Dios, lo absoluto), en la base el mar (el Hombre, relatividad) y el cementerio (la Muerte, el no-Ser).

2. Primera aproximación a «El Cementerio Marino»

Ya sabemos que, para Valéry, traducir consiste en reconstituir el efecto de una cierta causa (en este caso *Le Cimetière Marin*, en francés), lengua de partida o fuente, codificación, mediante otra causa (el mismo poema en español), lengua de llegada o meta, descodificación, según la terminología de Mounin, entre otros.

Impulsados por la invitación del autor a reinterpretar su obra y reconocida la nobleza de su tarea de re-creación, nada menos que cuarenta traductores han intentado verter al castellano, europeo y americano, *Le Cimetière Marin*, donde oímos ecos del *ubi sunt* y del *carpe diem* horacianos y manriqueños. En su ensayo sobre los *Cantiques spirituels* de San Juan de la Cruz, Valéry llega a colocar al traductor por encima del creador: «Je me retiens à peine de prétendre que le mérite de venir si heureusement à bout d'une telle tâche est plus grand... que celui d'un auteur complètement libre de tous ses moyens» (*OE.*, I, 456, 1941).

En el caso de *El Cementerio Marino*, estamos frente a unas traducciones entre dos lenguas vecinas y en época contemporánea. Algunos traductores, incluso, habían conocido personalmente al poeta francés, pero nos advierte Derrida que la proximidad de dos lenguas no significa nada porque permanece siempre el enigma de la traducción. Hay que introducir aquí la noción de «falsos amigos», tan cara a

García Yebra[2] y tan peligrosa y frecuente entre lenguas próximas como la española y la francesa, aunque, como nos recuerda Claude Esteban, el español literario es más vital, opulento, triste, más rico en colores que el francés equivalente, a su vez más abstracto y seco, más alegre y sensual[3].

Cómo traducir entonces al poeta Paul Valéry, que subordina el sentido al sonido y define la poesía como el arte de «forzar continuamente el lenguaje a despertar la atención del oído» (*OE.*, I, 207, 1944), cuando «s'agissant de poésie la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison» (*OE.*, I, 210, 1944), y los problemas formales y concretos, cuya solución la *poiética* valeryana exige, convierten la traducción de *Le Cimetière Marin* en el suplicio de Tántalo del que hablaba Gerardo Diego.

3. Problemas formales: sílaba, verso, rima, estrofa y acento

Como es de sobra conocido, el poema de Valéry es el resultado final de un problema formal previo, el deseo de volver al verso decasílabo tan utilizado en la poesía francesa medieval pero suplantado, desde los poetas renacentistas de la Pléiade, por el alejandrino. El primer origen del *dècasyllabe* remontaría al verso latino, antes de aparecer en *La Chanson de Roland*, ser adoptado por el arte provenzal, y nacionalizado después por Italia, de donde pasaría a España «sous le nom d'hendécasyllabique, le grand vers italien et espagnol» (*OE.*, I, 1687, 1926), once sílabas en vez de diez por la diferente estructura de los idiomas.

---

[2] Valentín García Yebra, *En torno a la traducción* (Madrid, Gredos, 1983); Valentín García Yebra, *Teoría y Práctica de la traducción* (Madrid, Gredos, 1982), 2 vols.

[3] Claude Esteban, *Poèmes Parallèles* (París, Galilée, 1980), 36-37. Cf. también *La Traduction*, Actes du XXIII Congrès de la Société des Hispanistes Français (Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989), y Claude Esteban, *Critique de la Raison Poétique* (París, Flammarion, 1987).

Ni siquiera Victor Hugo ha utilizado tantas variaciones métricas como Paul Valéry, quien, en *Le Cimetière* (1920), descarta la cuarteta clásica francesa con alejandrinos y no adopta tampoco la décima octosilábica, prefiriendo resucitar el viejo *décasyllabe* épico con una estrofa más original, el *sixain* o sextina. El esquema de las rimas aabccb es de división asimétrica, según la fórmula silábica 4+6 (nunca 5+5), en que el segundo hemistiquio, al ser más largo que el primero, produce una impresión de amplificación y ensanchamiento que evocan el movimiento mismo de las olas repitiéndose y desdoblándose al rebotar[4]. Para conseguir un verso de diez sílabas que tuviera la riqueza y la potencia de uno de doce pies (el alejandrino clásico francés), resulta más dinámico pasar de un hemistiquio de cuatro a otro de seis y no quedarse estático en la simetría de 5+5. En la sextina aabccb, «a» y «c» son rimas femeninas en francés que crean el reflejo de esperar como novedad, después de dos versos de rima muda seguida, la aparición de una rima «b» masculina francesa según el esquema FFMF'F'M.

Miguel Ángel Asturias ha escrito sobre el «traductor-sacrificador»: entre «la idea, la imagen, la rima, el ritmo, la cadencia, algo hay que sacrificar para salvar el resto»[5]. En particular, como ha señalado Max Henríquez Ureña al comentar las traducciones de Guillén y Brull, «conservar el atractivo musical de las rimas a la vez que la exactitud o equivalencia del significado poético es empresa desesperante por lo ímproba»[6]. Confiesa Guillén, comentando su traducción en versos blancos, que los «aconsonantados entorpecerían mucho las aproximaciones»[7]. De las 35 versiones que tengo en mi poder, unos

---

[4] Monique Parent, «Le Cimetière Marin, poème du dépassement», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, VIII, 2 (1970), 85-95.

[5] Miguel Ángel Asturias, «Coexistencia poética», *ABC*, 26 de mayo de 1968.

[6] Max Henríquez Ureña, «Tránsito y Poesía de Mariano Brull», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, VII, 1-2 (enero-junio de 1958), 68.

[7] Alfonso Reyes, «El Cementerio Marino en Español», *Monterrey* (Correo Literario de Alfonso Reyes), Río de Janeiro, 6 (octubre de 1931), 1 y 2. La cita corresponde a una carta de Guillén a Reyes del 25 de julio de 1930.

dos tercios han renunciado a rimar los versos. En cambio unos diez se han atrevido a traducir las sextinas de Valéry de acuerdo con la fórmula aabccb. Reconoce, en particular, Gerardo Diego que su versión presenta «nuevas dificultades al obligarse a la perfección cerrada y al pretender emular, ay, todas las bazas de belleza del original». Se ha visto obligado a «variaciones, renuncias, y en algún caso hasta añadiduras, como la de la "meta" en la estrofa de Zenón, que presumo no habría disgustado al propio poeta francés». Borges califica estas pérdidas (entropía) y estos injertos (ortogénesis) de «omisiones» y de «énfasis»[8].

Ligada al problema de la rima surge la dificultad del acento. El idioma francés, poco acentuado y con acentuación unida al sentido, es decir, sobre la última palabra, se diferencia de otras lenguas europeas, del español en particular: «Il est bien remarquable... que la langue parlée sur un territoire intermédiaire entre l'Italie et l'Espagne se contienne dans un registre bien moins étendu que celui où se meuvent les voix italiennes et espagnoles» (*OE.*, II, 1000, 1927), de donde resulta que el verso blanco, endeble en francés, se admite mejor en español, en el cual cada palabra tiene su acentuación particular. Paul Valéry ha utilizado lo concreto para llegar a lo abstracto, con la consecuente imprecisión misteriosa. La lengua española, arabizada y americanizada, contiene unos elementos afectivos muy distintos a las palabras intelectuales francesas. El español se escapa constantemente frente a un idioma francés que presume (o padece) de fijación restringida y precisa[9].

A la complejidad de la rima y del acento, debe añadirse otra nacida del diverso modo de contar las sílabas en uno y otro idioma, oxi-

---

[8] Gerardo Diego, «Las versiones españolas de *Le Cimetière Marin*», *Garcilaso*, 28 (agosto de 1945), sin pág.; Jorge Luis Borges, Prefacio a *Le Cimetière Marin*... 163.

[9] [B. Le Clerc de la Herrería], «*Le Cimetière Marin* en espagnol ou l'infidèle fidélité», *Le Mois* (1 Mars-1 Avril 1931), 179-183. Este artículo está reproducido en español en *Repertorio Americano* (Costa Rica), XXIII, 21 (5 de diciembre de 1931), 321-22.

tónico en francés y paroxitónico en castellano, como consecuencia del hecho de que en francés predominan los vocablos oxítonos con acento sobre la última sílaba y en castellano los paroxítonos con acento sobre la penúltima sílaba[10]. Las dos consecuencias más marcadas de esta diferente manera de contar las sílabas consisten primero en que en francés no se computan éstas más que hasta la última sílaba acentuada, sin que la inacentuada que sigue sea tenida en cuenta, mientras que en castellano se contabiliza también la última sílaba no acentuada; segundo, que en francés, si el verso termina por una sílaba acentuada no se añade una más al total como ocurre en castellano. Significa esto que tanto los versos de rima masculina, es decir terminados en vocal acentuada seguida o no de consonante, como los de rima femenina que concluyen en vocal acentuada seguida de *e* inacentuada (y tal vez de consonante), tienen en francés una sílaba menos que en castellano, pudiendo incluso ser dos si las mismas reglas se aplican a la cesura[11]. La consecuencia de todo ello nos obliga a concluir que al decasílabo francés/provenzal corresponde en español/italiano el verso de once sílabas o endecasílabo, pudiendo incluso equivaler al dodecasílabo castellano, que corresponde exactamente, según Menéndez y Pelayo, «a un modelo tipo del decasílabo francés, con cesura después de la quinta». El propio Valéry ha admitido la naturaleza especial de su decasílabo al reconocer que se trataba de un «Diez elevado a la potencia de un Doce»: ninguno de los traductores

---

[10] Marcelino Menéndez y Pelayo, «El endecasílabo en la poesía castellana», vol. VII de *Obras Completas* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941), 112.

[11] Ejemplo: los dos primeros versos del *Cementerio marino* terminan en la palabra «colombes» y «tombes»; se trata de palabras acentuadas en la penúltima sílaba y cuya rima es femenina; la primera cuenta por dos sílabas y la segunda por una, mientras que «palomas» y «tumbas» utilizadas como equivalentes por numerosos traductores se computan en castellano por tres y dos sílabas respectivamente. En cambio «soleil», que concluye el tercer verso de la estrofa veintitrés y que es de rima masculina con acento en la última sílaba, se valora por dos sílabas sólo, mientras que su equivalente español «sol» utilizado por varios traductores para concluir el mismo verso cuenta también por dos sílabas poéticas, a pesar de ser un monosílabo.

ha pretendido por lo tanto adoptar el decasílabo español, más corto que su correspondiente francés, y han elegido naturalmente el endecasílabo castellano o el verso libre, con amplia utilización de dodecasílabos, alejandrinos españoles y versos de más de catorce sílabas[12].

---

[12] He corregido y ampliado este punto, abordado someramente en un trabajo anterior (cf. nota 9, página 13 de este libro) de acuerdo con los consejos de José Hierro:

«Convendría que usted precisara algunos puntos en relación con la métrica. El hecho de que en francés la última sílaba no se contabilice cuando está acentuada y que en español se añada una, como usted escribe, puede inducir a error. Tal vez convenga aclarar que ésta atañe exclusivamente al nombre del verso. Permítame un ejemplo bastante ridículo, aunque resulte claro (y que Valéry me perdone). Sustituya usted *Élée* por dos nombres de ciudades francesas que se pronuncien igual (hasta cierto punto) en español: *Tours* y *Tarbes*. El verso de Valéry resultaría así:

Zenon! Cruel Zenon! Zenon de Tours!
Zenon! Cruel Zenon! Zenon de Tarbes!

Ambos versos podrían ser oídos simultáneamente por un francés y por un español como escritos en sus respectivos idiomas. Y sin embargo un francés los llamaría decasílabos y un español endecasílabos, independientemente de que el segundo tiene una sílaba más que el primero.

Si *colombes*, en posición final de verso, es computada como dos sílabas en francés, ello significa que debe ir antecedida de ocho sílabas para que el decasílabo quede completo. Asimismo *palomas* necesita ser precedida de otras 8 sílabas para completar el endecasílabo español. Y lo mismo puede decirse de *tombes* y *tumbas*, que habrán de precederse de 9 sílabas en uno y otro idioma. Creo, por lo tanto, que las observaciones que hace usted, relativas a la terminología del metro, no son suficientemente claras ya que parecen indicar que ambos metros — francés y español — son de distinta naturaleza métrica, cuando no es así.

Por ello, cuando afirma usted que ningún traductor ha podido respetar el verso francés, creo que debería aclarar que este respeto se refiere no a la métrica — idéntica, pese a los distintos nombres en los dos idiomas — sino al ritmo. En efecto, ningún traductor es fiel al ritmo del decasílabo francés, pero no significa que no pueda serlo. La característica del decasílabo francés es la cuarta sílaba acentuada, coincidente la mayoría de las veces con palabra aguda. Y esta característica, aunque naturalmente dificulta la traducción y — para el oído español — resulta un poco monótona, puede perfectamente reproducirse:

Une fraîcheur / de la mer exhalée
Ese frescor / de la mar exhalado

4. El primer verso de «El Cementerio Marino»

Los problemas de la rima, del acento y el de la elección del tipo de verso adecuado plantean cuestiones fonéticas y métricas, pero surge también otra dificultad más grave que nace de las características y estructuras propias de cada idioma. Así, Ángel Battistessa, al comentar su traducción, alude al hecho de que «por fenómenos fonéticos y morfológicos producidos ya a partir del latín vulgar (desplazamiento del acento, debilitación y pérdida de vocales y consonantes, etc.) las dicciones francesas, en proporción ostensible, son más breves que las españolas...» [13]. Esta brevedad de la palabra francesa se acentúa en el caso del *Cementerio Marino,* pues, como ha señalado Pierre Guiraud, Valéry, para sujetarse al reducido decasílabo, emplea 276 monosílabos (el 50% del total de palabras utilizadas) y 198 términos de dos sílabas (el 36% del total), por lo que sólo 70 palabras del poema (14% del total) excede las dos sílabas [14]. Semejante problema ha obligado a los traductores a utilizar técnicas diversas, algunas de las cuales se aprecian comparando el primer verso del poema:

1) VALÉRY 1920: Ce toit tranquille où marchent des colombes.
2) GUILLÉN 1929-30: Ese techo, tranquilo de palomas.
3) BRULL 1930: Techo tranquilo —cruce de palomas.
4) ST. YBARS 1932: Oh techo en paz que palpitante asomas.
5) ORIBE 1932: Techo tranquilo y ruta de palomas.
6) GUTIÉRREZ 1937: Ese techo tranquilo —campo de palomas.
7) V. LAMPEREIN 1940: Este techo tranquilo de palomas.

(versión que doy tratando de ser más fiel al sonido que al sentido). De hecho en las traducciones españolas hay muchos endecasílabos de este tipo, bien que su empleo no sea tan constante como en francés».

[13] Ángel J. Battistessa, *El Poeta en su Poema*... 328.

[14] Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* (París, Klincksieck, 1953), 38.

8) OLIVARES 1940: Ese techo que cruzan las palomas.
9) BERDIALES ?: Este tranquilo techo con palomas.
10) LOZANO 1943: Techo tranquilo que pueblan palomas.
11) MUELAS / PÉREZ 1944: Tranquilo techo que palomas cruzan.
12) DIEGO 1945: Ese techo —palomas y caminos.
13) CARRERA 1945: Ese techo tranquilo donde andan las palomas.
14) BOSCH 1946: Ese techo tranquilo por palomas surcado.
15) AREÁN 1949: Tranquilo el techo en que palomas marchan.
16) VIOLA SOTO ?: Este techo tranquilo de palomas.
17) ORY 1951: Este techo tranquilo y con palomas.
18) GASCÓ 1960: Ese techo tranquilo donde andan las palomas.
19) ALCALAY 1960: Este techo tranquilo donde pasean palomas.
20) FANTINI 1961: Techo tranquilo que sonoro creces.
21) VIDAL 1962: Ese techo tranquilo do caminan palomas.
22) BATTISTESSA 1964: Ese techo tranquilo, por palomas surcado.
23) RUBIO 1971: Este techo tranquilo, que navegan palomas.
24) GALVÁN 1971: Este techo tranquilo, con palomas.
25) AGUIRRE 1974: Este techo tranquilo, de palomas surcado.
26) AMUSCO 1975: Este techo tranquilo, donde vuelan palomas.
27) SOLOGUREN 1975: Calmo techo surcado de palomas.
28) ROJAS 1978: Este techo tranquilo, a las palomas.
29) CIOCCHINI / GONZÁLEZ 1984: Ese techo tranquilo, que surcan las palomas.
30) VALDIVIESO 1987: Este techo tranquilo que caminan palomas.
31) PAMIES 1987: Techo en que las palomas se dan cita.
32) FLORIT 1990: Techo tranquilo, senda de palomas.
33) ROLDÁN 1991: Techo tranquilo, paso de palomas.
34) ÁLVAREZ inédito: Ese cielo sereno, donde vuelan las palomas.
35) BROSSOLLET «inédito»: Ese techo, tranquilo de palomas.

Observemos que sólo los que utilizan versos de catorce o quince sílabas traducen literalmente, palabra por palabra, el texto original.

En cambio, los que se han constreñido a la disciplina del endecasílabo necesitan, para respetarlo:

a) Escamotear adjetivos calificativos: como Olivares, Diego y Pamies, que hacen desaparecer «tranquilo», pérdida innegable.

b) Eliminar pronombres relativos o de lugar: como Guillén, Brull, Oribe, Vera Lamperein, Diego, Ory, Galván, Sologuren, Rojas, Florit, Roldán, Berdiales y Viola Soto, que prescinden de «où», «donde» y de «où», «que», ventaja para la concisión. Vidal es el único que reduce «donde» a «do».

c) Suprimir adjetivos demostrativos, como Brull, Oribe, Lozano, Muelas / Pérez, Areán, Fantini, Sologuren, Pamies, Florit, Roldán, que omiten «ce», «ese» o «este», sin graves consecuencias. Ibarra coloca un «Oh» a principio de verso y Areán un «el» después del adjetivo «tranquilo».

d) Omitir el verbo, como Guillén, Vera Lamperein, Ory, Galván, Rojas, Berdiales, Viola Soto que lo eliminan, imitando los siguientes al primero, con éxito poético, pero aminorando el efecto dinámico del «marchent» valeryano. Sologuren prefiere transformarlo en la forma pasiva «surcado», pero, al suprimir el adjetivo demostrativo y reduciendo «tranquilo» a «calmo», consigue conservar la forma endecasilábica.

e) Convertir el verbo en sustantivo: «Où marchent» se transmuta en «cruce» (Brull), «ruta» (Oribe), «caminos» (Diego), «senda» (Florit), «paso» (Roldán).

5. Primera conclusión: éxitos y fracasos del traductor

«Las traducciones —afirma Dámaso Alonso— realzan muchas veces valores eternos y universales, al disminuir los locales, técnicos

y de época»[15]. Podríamos llegar así a una conclusión paradójica, sugerida por Jorge Luis Borges, al comparar «le changement des rives en rumeur» de Valéry con «la pérdida en rumor de la ribera» de Ibarra, y es que en determinadas ocasiones, el verso traducido puede resultar superior al original[16].

Vamos a reproducir, como símbolo de acierto, la quinta sextina de Gerardo Diego:

> Como la fruta en goce se resuelve
> y su ausencia en delicia que no vuelve
> en una boca que abolió su esfera,
> mi porvenir de humo aspiro en vida
> y el cielo canta al alma consumida
> cómo en rumor se muda la ribera

que, salvo la fuerza evocadora de la aliteración en *u*, «je hume ici ma future fumée», iguala fácilmente el original. Al revés, como muestra de fracaso colectivo, citaremos el cuarto verso de la primera estrofa: «la mer, la mer, toujours recommencée». Al acabar García Lorca su poema *El paisaje de la multitud que orina* de *Poeta en Nueva York* con «las olas nunca repetidas» pretende «dar un leve arañazo a Jorge Guillén en su traducción sorprendentemente laboriosa. Lorca hubiera traducido el mar, el mar siempre repetido»[17].

Alfonso Reyes, en su detallado análisis de la versión de Brull, aporta datos de las numerosas variantes que el poeta cubano manejó antes de decidirse por unas u otras y ya hemos hablado del «suplicio de Tántalo» de Gerardo Diego. ¿Valía la pena llevar a cabo tan tremendo esfuerzo? Jorge Guillén así lo pensaba al escribir en 1930: «¡Ojalá vinieran otros! Entonces sí que, dentro de veinte años, publi-

---

[15] Dámaso Alonso, *Poesía Española* (Madrid, Gredos, 1966), 554.

[16] Jorge Luis Borges, Prefacio a *Le Cimetière Marin*... 164. Según el escritor argentino, Ibarra conserva mejor que Valéry el sabor grecolatino del poema, gracias a las aliteraciones perfectas y al hipérbaton ausentes del poema francés.

[17] André Bachoud, «El paisaje de la multitud que orina, respuesta al *Cimetière Marin*», *Les Langues Néo-latines*, 221 (1977), 20-27.

caria yo una edición estupenda del "*Cementerio*" español, satisfaciendo a la vez mis mejores y mis peores vicios poéticos y eruditos. ¡Qué edición crítica, qué conjunto de variantes, y qué perfidia de araña agazapada en su tela, y *qué veinte años después*!»[18]. A desenmarañar cómo se quedó Guillén atrapado en la tela de araña del *Cementerio Marino* se dedica el capítulo siguiente.

---

[18] Jorge Guillén, carta de 25 de julio de 1930 a Alfonso Reyes, publicada en «El Cementerio Marino en Español», *Monterrey* (Correo Literario de Alfonso Reyes, Río de Janeiro, 6 (octubre de 1931), 2.

CAPÍTULO IV

GUILLÉN PRENDIDO EN LA TELARAÑA DE LA TRADUCCIÓN DE VALÉRY

1. JORGE GUILLÉN, TRADUCTOR RETICENTE PERO ATRAPADO

Probablemente, sin la cooperación de Jorge Guillén la presencia y difusión de Paul Valéry en el Mundo Hispánico hubieran sido menores. Sin embargo, la reticencia del poeta de Valladolid a realizar las traducciones que Valéry le había solicitado ha podido ser verificada por la siguiente carta inédita de Guillén a Marichalar (exégeta de M. Teste)[1],

> Murcia, 19 de Mayo de 1927
>
> Querido Marichalar: Como es usted el comunicante con Holanda, ahí le envío la traducción de *Las Granadas*[2]. Mañana se las mandaré a Valéry... Sigo, pues, no creyendo en la traducción poética. Pero, en fin... Por complacer a Valéry...

---

[1] Antonio Marichalar, «Introducción al método de Mr. Teste», *Revista de Occidente*, LXIV (octubre de 1928), 28-43.

[2] Marichalar coordinó la participación española en *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry* (Maestricht, Stols, 1927), obra colectiva. La colaboración de Guillén aparece en las páginas 103-104.

> Ahora resulta, según Ortega, que es la lírica lo que exige el «mínimo esfuerzo»... qué tontería tan periodística, tan tonta! (Me acuerdo de esto, a propósito de Valéry!)[3].

Enterado, por propia experiencia, de que lírica = máximo esfuerzo y particularmente su transposición, Valéry supo siempre valorar el regalo que representaba una buena versión de sus poemas. Para agradecer a Jorge Guillén su primera traducción de *Le Cimetière* (junio de 1929), le escribe:

> Paris, 22 juillet, 29
>
> Muy querido amigo,
> quel plaisir vous me faites!
> Ebria de carne azul..., Je m'adore en espagnol!
> El viento vuelve, intentemos vivir!
> C'est magnifique! Il me semble que musique et transposition sont l'une et l'autre parfaites!... —puis-je espérer d'autres hauts faits de cette espèce, *La Jeune Parque*, ou *Charmes*?
> Sachez que vous m'avez enchanté. Ce poème, tant commenté, ressassé et que son père oubliait, il a pu et dû le relire en même temps que le vôtre pour mieux saisir l'espagnol...[4].

En carta del 9 de septiembre de 1975, me describía Don Jorge lo que él estimaba sus cuatro versiones de *Le Cimetière*, ya que en sucesivas reediciones de sus obras introdujo ligeras modificaciones[5]. Guillén, traductor reticente tal vez, pero atrapado en la telaraña de las

---

[3] Esta carta puede consultarse en la Real Academia de la Historia (Madrid) y forma parte del «Legado Marqués de Montesa», título nobiliario de Antonio Marichalar, miembro de dicha Academia.

[4] La carta de Paul Valéry a Jorge Guillén figura en Paul Valéry, *Algunos Poemas*, edición, traducción y epílogo de Jorge Guillén (Barcelona, Ocnos, 1972), 78.

[5] Jorge Guillén, carta a Monique Allain de A. Castrillo, 9 de septiembre de 1975, desde Florencia. Según Don Jorge, la primera versión es la de la *Revista de Occidente* (junio de 1929), la segunda, en forma de libro, la de Madrid-París (1930), la tercera la de *Homenaje* (1967) y *Aire Nuestro* (1968) en ediciones de Milán, y la cuarta en Alianza Editorial (1967) y Ocnos (1972).

traducciones valeryanas durante más de cuarenta años, desde la primera *Dormeuse* de 1925 hasta los últimos retoques de 1968.

2. «El Cementerio Marino» de Guillén ante la crítica

Desde el principio, Guillén ha sacrificado la rima que le habría dejado impedido, lo que es justo el caso opuesto al de Néstor Ibarra, quien, en las mismas circunstancias, la reivindica. En Guillén asistimos a una renuncia a transportar parte de la música del poema. Se trata de una forma de infidelidad musical que Gerardo Diego, por ejemplo, no ha querido cometer. ¡Qué diferencia también entre Guillén y Rilke, que parte a menudo de la rima para traducir a Valéry, respetando por encima de todo la musicalidad de la forma! El poeta español omite y se abstiene, con éxito a veces, y consigue densidad y ritmo. Sin embargo sentimos una falta de unidad, porque Guillén utiliza el verso blanco con demasiada libertad. El resultado es fiel, pero inacabado, a pesar de hallazgos poéticos[6].

Concha Zardoya reproduce la traducción de 1929, de *Revista de Occidente*, que preferimos también a la de 1930, salvo alguna excepción. Guillén adopta el endecasílabo blanco. La autora procede con precisión: transposiciones de palabras, cambios que concentran dos palabras en una, alteraciones de una forma gramatical en otra. Guillén temporaliza un lugar, pluraliza un singular o singulariza plurales, elige un sinónimo, introduce su visión personal, cambia alguna persona verbal; también suprime artículos, posesivos, adverbios, relativos y, lo único grave, palabras importantes. Según Zardoya, lo que interesa a Valéry es la busca, el proceso; Guillén tiene más fe en la palabra poética, mientras Valéry estima la autocrítica y la inven-

[6] Kenneth N. Douglas, «Translations, English, Spanish, Italian and German, of Paul Valéry's *Le Cimetière Marin*», *Modern Language Quarterly*, VIII, 4 (December 1947), 401-407. Cf. también Lysandro Z. D. Galtier, *La Traducción Literaria* (Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1965), vol. I, 50.

ción de la forma[7]. La traducción de 1930 no es obligatoriamente superior a la de 1929 aunque desaparezcan exclamaciones y se supriman adjetivos por una selección más rigurosa. Por nuestra parte, sentimos el abuso por Guillén de algunas repeticiones o, al contrario, su desaparición cuando existen en Valéry, inversiones demasiado sistemáticas y numerosas, que no justifica el original, mucho más lineal, y la incorporación de infelices «Bah» y «Ah!». En su trabajo de aproximación Guillén cae en la trampa del exceso de explicitación o reducción de las ambigüedades, pero no en la imprecisión.

Al comparar la fisiología de los dos idiomas, se observa que, siendo románicos los dos, la palabra francesa es más breve pero la sintaxis más larga que en la lengua española, aventajada por la riqueza y color del vocabulario pero no por su mayor rudeza y menor gracia. En los dos casos, poda, quintaesencia y entropía parecen más atrayentes que redundancia, obesidad, inflación y ortogénesis. Se percibe además que Guillén no deseaba realizar esta traducción, boda de conveniencia para él, cuando fue de inclinación en el caso de Diego, por la cual no puedo ocultar cierta predilección[8]. En 1945, con ocasión de la muerte de Valéry, Guillén nos ofrece cuatro variaciones —su concepto de la traducción a la par que la de Valéry— de la *Dormeuse*, temática muy en su línea y poema corto, mucho más en su vena natural. Utiliza Guillén cuatro esquemas métricos diferentes, que atraen y cautivan tanto el ojo como el oído por la diferencia de la tipografía y la disimilitud del ritmo de los versos, ejercicios de virtuosismo, remontando el primero a 1925 y los otros tres fechados en 1945, según consta en los manuscritos de la Houghton Library de Harvard[9]. Se-

---

[7] Concha Zardoya, «Jorge Guillén y Paul Valéry», *Asomante*, XX,1 (enero-marzo de 1964), 22-44; Concha Zardoya, *Poesía Española del 98 y del 27* (Madrid, Gredos, 1968), 207-254.

[8] En sentido contrario al mío, prefiere la traducción de Guillén sobre la de Diego, Fernando Allúe y Morer en «*El Cementerio Marino*: Dos Maestros Traductores», *Poesía Española*, 182 (febrero de 1968), 29-32.

[9] Jorge Guillén, *La durmiente*, Papers of Jorge Guillén deposited at the Houghton Library, Harvard University, 69 M-12, 117 (739), 5 folders.

gún Don Jorge, Herbert Steiner bromeaba que Guillén había dejado de traducir *La Dormeuse*... por miedo a despertarla!

3. El primer verso de «El Cementerio» traducido por Guillén

Desde el primer contacto con las siete carpetas («folders») de la Houghton Library de la Universidad de Harvard que contienen las variantes de las traducciones por Jorge Guillén de *Le Cimetière Marin*[10], extraña la ausencia de la primera estrofa, de la cual, sin embargo, se ha ocupado Claude Esteban. El *Cimetière* es de 1920 y *Charmes* de 1922. El primer *Cántico* de 1928 y las traducciones del gran poema francés por Guillén de 1929-30. Las dos versiones de *Les Grenades*, en prosa y como soneto, de 1927. No habiendo encontrado en la Houghton Library los manuscritos de la I Estrofa, reproducimos las diez versiones previas del primer verso de Guillén incluidas en el artículo de Esteban[11]:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes
Ese tejado en que andan palomas
¡Tejado recorrido por palomas!
¡Oh tejado tranquilo y con palomas!
El tejado, tranquilo de palomas
¡Oh tejado! Tranquilo de palomas
Un tejado, tranquilo de palomas
Aquel techo
Este techo tranquilo de palomas
Techo tranquilo, en que palomas andan
Techo tranquilo que palomas pisan

[10] Jorge Guillén, *El Cementerio Marino*, Papers of Jorge Guillén deposited at the Houghton Library, Harvard University, 69 M-12, 118 (742), 7 folders.

[11] Claude Esteban, «Ese techo, tranquilo de palomas...: Jorge Guillén, traducteur de Paul Valéry», *Les Cultures Ibériques en devenir. En hommage à la mémoire de Marcel Bataillon* (París, Fondation Singer-Polignac, 1979), 765-783.

Ninguna de ellas corresponde exactamente a la versión definitiva, siendo la octava la más parecida, al cambiar «este» por «ese»:

Ese techo, tranquilo de palomas

que permanecerá, intocable, por su perfección, en todas las ediciones y correcciones sucesivas. Para nosotros, Claude Esteban, en su comentario hiperbólico de la traducción de Guillén, atribuye demasiado a las personalidades de los dos poetas y demasiado poco al tipo y al estado de las lenguas con las que tienen que trabajar: lo discursivo de Valéry es francés y la concisión de Guillén española, antes de cualquier otra consideración. No es sólo Guillén, sino el español, que prefiere convocar a decir, por emergencia y captación. Lo que sí es verdad es el fenómeno de dualidad, de disociación entre el «Moi» valeryano y el «Mundo», y su unicidad, en el abarcar corporal del Universo, por el poeta español. Guillén precipita, acelera su jubilación entre su Yo y el Mundo, que está «bien hecho», con exclamaciones, vocativos, sustantivos, infinitivos. Esteban presenta muy bien la gramática poética del vallisoletano, entre éxtasis y pasmo, y nos recuerda que los dos versos de Valéry que servían de epigrafe a la primera publicación de *Cántico* (1928), «La belle devant nous / Se sent les jambes pures» (*OE.*, I, 117, 1919), han desaparecido desde la segunda edición (1936).

4. Los dos últimos versos de «El Cementerio» traducidos por Guillén

Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

se convierten en las versiones sucesivas de Guillén en

1929 ¡Olas, romped con aguas jubilosas
Ese tranquilo techo de los foques!

1930 Olas, romped gozosas el tranquilo
Techo donde los foques picotean

He aquí los tanteos:

¡Mas, rompeos! ¡Romped, olas de jubilo,
¡Olas, rompeos! ¡romped, olas de jubilo
¡Olas, romped! ¡Romped, olas de jubilo
¡Olas romped con aguas jubilosas

Vall. Mayo 29

¡Olas, romped en gozo sobre el techo
alegres
¡Olas, romped el techo jubilosas
Olas, romped alegres sobre el techo
Olas, romped gozosas sobre el techo
Olas, romped gozosas el tranquilo
Techo picoteado por los foques!
¡Olas, romped gozosas (en el) sobre el techo
¡Olas, romped con aguas jubilosas
Este techo - que foques picotean!

Oxf. 10 Dic. 1930

las aves
El tejado tranquilo de los pajaros
en que picoteaban
sobre
En el tejado que las aves pican
do
que los foques pican
Sobre el tejado en calma de las aves
Ese tejado en calma de las aves!
El techo donde picotean foques
Ese techo que foques picotean
merodean
Ese techo tranquilo de los foques
Ese tranquilo techo de los foques!
En el tranquilo techo de los foques!

Vall. 19. Marzo. 929

Ese techo que foques picotean!
El techo que los foques picotean!
El techo en que picotean foques!
Tranquilo por los foques picoteado

¡Olas, romped gozosas el tranquilo
Techo picoteado por los foques!

¡Olas, romped con aguas jubilosas
Ese techo - que foques picotean!

Techo - donde los foques picotean!
Techo en que picoteaban los foques!

¡Olas, romped gozosas sobre el techo
Tranquilo - en que los foques picotean!

¡Olas, romped gozosas en el techo
Tranquilo - que los foques picotean

Oxford. 10 Diciembre 1930
FIN Miércoles Mañana

«Los foques» no han sido la primera respuesta de Guillén a «des focs» de Paul Valéry. Ha pensado evitarlos utilizando las palabras «aves» (femenino) o «pájaros» (masculino), manteniendo así, hasta el final, la metáfora de la Estrofa I del Poema, la comparación de las velas/foques con las aves/palomas, reestableciendo así la simetría exacta con el principio. En vez de romper la metáfora, como lo había hecho Paul Valéry en la última palabra, al volver a los foques/velas de los barcos, en un primer tiempo, muy breve, Guillén consideró la posibilidad de sacrificar «los foques» de la última estrofa a las palomas/(aves, pájaros) de la primera. Pero, rápidamente, decide adoptar una traducción más literal, la de la estructura valerysta. La cuestión consiste en saber, entonces, si el traductor repetirá su fórmula tan conseguida de la sustantivación genitiva del primer verso (infiel al original, por consiguiente atreverse a «matar» al padre/creador) o si adoptará finalmente la proposición relativa, más larga y más pesada que su hallazgo primero, «Ese techo tranquilo de palomas», que consigue hacernos dudar de la legitimidad de la proposición circunstan-

cial valeryana «où marchent des colombes»[12]. En este caso merece Guillén el agradecimiento admirativo de Valéry cuando califica su traducción de poema, «le vôtre»...[13]. En una reciente *Historia de la Traducción en Occidente* leemos que Paul Valéry ha recreado obras de Jorge Guillén...[14]. En su versión 1929 del primer y del último verso, Guillén escribe el poema español de un poema francés. En 1930, su traducción del último verso vuelve a una fórmula llana, demasiado filial y respetuosa, que no rinde en castellano el mismo efecto que en francés, a pesar o a causa de una fidelidad demasiado estrecha que no conviene a la lengua española. Después de haber reflexionado sobre la frecuencia y el valor de las partes del discurso, en español y en francés[15], se puede concluir que las generalizaciones y las leyes demasiado rígidas son decepcionantes y nos dejan caer en el momento más crucial, sobre todo en lo que concierne a la poesía, donde no se puede traducir más que lance por lance, en una atmósfera de guerrilla y no de conflicto académico. Hay que tomar decisiones, correr riesgos, cortar por lo sano, entre lo que uno elige y lo que desatiende o elimina[16]. En ciertos momentos, Guillén resulta más purista que Paul Valéry, llegando, en el primer y último verso de su traducción de 1929, a «hermetizar» más que su modelo, con el fin de «inexprimer l'exprimable», como dice Barthes[17], porque la fisiología de la lengua francesa obliga a ser más discursivo, más narrativo, menos conciso, menos poético (?), en dos palabras.

---

[12] J. Rodríguez Padrón, *Tres poetas contemporáneos*... 22. Nadie consigue, según Padrón, reproducir el dinamismo poético de «marchent».

[13] Cf. carta de Valéry a Guillén del 22 de julio de 1929 en la página 294 de este libro.

[14] Henri van Hoof, *Histoire de la Traduction en Occident* (París, Duculot, 1991), 98.

[15] Gilbert Barth, *Recherches sur la fréquence et la valeur des parties du discours en français, en anglais et en espagnol* (París, Didier, 1961).

[16] Jean-René Ladmiral, «Théorèmes pour la traduction», *Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage* (Lausana), 5 (1987), 3-14.

[17] Roland Barthes, *Essais critiques* (París, Seuil, 1964), 15.

Cuando se vive mucho tiempo con unas traducciones, transforman la imagen que teníamos del poema antes de conocerlas, y esto profundamente si la personalidad del traductor es fuerte. Pero Guillén, en 1930, no se atrevió a reproducir en el verso final su primera audacia. Reestablece, por consiguiente, la proposición circunstancial, en vez de seguir la máxima de Jacques Derrida: «Une 'bonne' traduction doit toujours abuser»[18]. «Ese techo tranquilo de palomas» (primer verso en 1929 y en 1930) tenía como equivalente en el último verso, para respetar la simetría valeryana de fondo con una forma completamente nueva, «Ese tranquilo techo de los foques» (1929), pero Guillén tornará razonablemente, a la francesa, a la fórmula de la proposición circunstancial, que resulta armoniosa en francés, pero no en castellano: «Olas, romped gozosas el tranquilo / Techo donde los foques picotean» (1930). Por mi parte, voto a favor de los dos últimos versos de 1929 y no los de 1930.

Al esbozar una comparación entre los dos intentos de Guillén descubrimos que las dos versiones (1929 y 1930):

1) Mantienen absolutamente sin cambiar las estrofas 3, 5, 6, 7, 14, 15, 16, 17, 20 y 23.
2) Permanecen a penas alteradas, con una sola palabra transformada, las estrofas 1, 2, 10, 11, 12 y 19.
3) Se alteran mediante transformaciones importantes las estrofas 4, 13, 18, 21 y 22.
4) Se metamorfosean sensiblemente las estrofas 8, 9 y 24.

5. Segunda conclusión: el efecto adecuado, criterio de traducción

Existiría gente que se cree autor nada más que por haber traducido a Paul Valéry[19], y efebos que pretenderían transportar al poeta

[18] Jacques Derrida, *Psyché: le retrait de la métaphore* (París, Galilée, 1987), 81.
[19] José Agustín Goytisolo, *A veces gran amor* (Barcelona, Laia, 1981), 12.

de *Le Cimetière Marin* en español sin saber una palabra de francés[20]. Traducir a Paul Valéry da cierta notoriedad. Jaime Gil de Biedma, admirador y exégeta de Jorge Guillén, apreciaba, sólo relativamente, la traducción del gran poema valerysta por el vallisoletano. Aspiraba a sobrepasarla y trabajó en una transcripción de *Le Cimetière Marin*, como hemos visto antes (cf. página 278 de este trabajo). Investigadores catalanes han oído a Gil de Biedma hablar de esta traducción durante quince años y están buscando briznas de ella, aunque no sea completa. Biedma, remontando a Paul Valéry, por el trujamán de Guillén, también se quedó prendido en la telaraña de la traducción del *Cementerio Marino*, lo que le lleva a acusar a Valéry de «chapucero bastante considerable. En cuanto empiezas a ver el poema por dentro, trabajando en él, se nota que hay mucha chapuza»[21], crítica que no hubiera indignado a Valéry que confiesa la introducción voluntaria de pegotes o remiendos como la vulgaridad del «burdel» en la abstracción de *M. Teste*, o la estrofa filosófica de Zenón en el canto de *El Cementerio Marino* (XXIX, 91, 1944). Al actuar así, el poeta pretende usar del matiz como el pintor o de la modulación como el músico.

Después de estudiar treinta y cinco traducciones de *Le Cimetière Marin*, se encuentran escasos efectos realmente conseguidos de traducción poética, entre los que descuellan el primer verso de Guillén, las «olas nunca repetidas» de Lorca, «La pérdida en rumor de la ribera» de Ibarra y la V Estrofa de Gerardo Diego.

Al evocar estos éxitos conviene traer a la memoria los nombres de Bernard Sesé, Michel Deguy y Philippe Jacottet, tres grandes poetas franceses de hoy que son también ilustres traductores de la poesía española del Siglo de Oro. A esta lista queremos añadir el

---

[20] Terenci Moix, *Garras de astracán* (Barcelona, Planeta, 1991), 100.

[21] Pere Rovira, «De tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas: Entrevista a Jaime Gil de Biedma», *Barcarola*, 21 (julio de 1986), 148. Cf. también Nicole Celeyrette-Pietri, «Le Bricolage du poete, travail du vers dans les manuscrits de Valéry» y *Leçon d'écriture: ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay* (Paris, Minard, 1985), 93-106.

nombre de Valéry Larbaud, especie de agente doble de la traducción, amigo de Valéry, que consiguió, siendo francés, el mejor efecto posible en español de un verso de *La Jeune Parque* (v. 148). Estando Valéry Larbaud en Alicante en 1917 recibió *La Jeune Parque*, recién publicada, y le causó tal impresión que la tradujo oralmente, recitando a la manera homérica los 514 versos de la *Parca*, ante un auditorio femenino embelesado. Le comenta Gide a Valéry, en carta del 13 de junio de 1917 (tras recibir Gallimard, editor de la N.R.F., otra de Valéry Larbaud), cómo «Glisse, barque funèbre» se había convertido en «Deslízate, barca fúnebre»[22] (versión infinitamente más conseguida que el «Resbala» de todos los demás traductores). Valéry, entusiasmado, le escribe el día siguiente a Gide: «*Deslízate, barca fúnebre* —cela est beaucoup plus beau qu'en français»[23]. Y veinticuatro horas más tarde, el 15 de junio de 1917, le manda a Pierre Louÿs una carta (inédita), resumiendo así la situación: «X [Larbaud] écrit à Y [Gallimard] qui le montre à Z [Gide] qui me le transcrit», a mí Valéry y que te envío a ti Louÿs. Y concluye Valéry: «J'ai copié à cause des 3 mots espagnols qui me ravissent. C'est beaucoup plus beau qu'en français»[24]. Valéry repite esta predilección por la sonoridad española de uno de sus propios versos, dos veces, dos días seguidos, a sus dos mejores amigos, André Gide y Pierre Louÿs. Gide había acosado a Paul Valéry en su última trinchera para obligarle a publicar *La Jeune Parque*, y Jacques Rivière, el director de la *Nouvelle Revue Française* (N.R.F.), hizo lo mismo, unos años más tarde, con *Le Cimetière Marin*, ignorando que desencadenaba uno de los más formidables procesos de traducción del francés al español. ¿Valía la pena este gigantesco esfuerzo? Conseguir aunque sólo sea una vez el efecto correspondiente adecuado, único criterio de una buena traducción, es un

---

[22] André Gide-Paul Valéry, *Correspondance*... 446.

[23] André Gide-Paul Valéry, *Correspondance*... 448.

[24] Carta inédita de Paul Valéry a Pierre Louÿs, del 15 de junio de 1917, en Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry, VRY Ms. 262.

regalo de los dioses[25]. En homenaje al cincuentenario de la muerte de Valéry (1945-1995) y a sus traductores al castellano (quince españoles, nueve argentinos, cuatro mexicanos, dos cubanos, dos uruguayos, dos chilenos y dos ecuatorianos, uno peruano, uno venezolano y uno colombiano) incluimos a continuación tres de las más bellas estrofas de *Le Cimetière Marin - El Cementerio Marino*, la I, la V y la XXIV.

[25] Monique Allain-Castrillo, «André Gide au centre de la toile», *Bulletin des Amis d'André Gide*, 68 (octubre de 1985), 83-84.

LE CIMETIÈRE MARIN

EL CEMENTERIO MARINO

ESTROFAS I, V y XXIV

TREINTA Y CINCO TRADUCCIONES AL CASTELLANO

«LE CIMETIÈRE MARIN» DE PAUL VALÉRY (1920)

ESTROFA I

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

JORGE GUILLÉN (1929)

Ese techo, tranquilo de palomas,
Palpita entre los pinos y las tumbas.
El Mediodía justo en él enciende
El mar, el mar, sin cesar empezando...
¡Recompensa después de un pensamiento:
Mirar por fin la calma de los dioses!

JORGE GUILLÉN (1930)

Ese techo, tranquilo de palomas,
Palpita entre los pinos y las tumbas.
El Mediodía justo en fuego traza
El mar, el mar, sin cesar empezando...
¡Recompensa después de un pensamiento:
Mirar por fin la calma de los dioses!

MARIANO BRULL (1930)

Techo tranquilo — cruce de palomas—
Entre pinos palpita y entre tumbas;
El Mediodía justo toma en fuego
El mar, el mar, recomenzando siempre...
¡Oh recompensa, tras un pensamiento:
Largo mirar la calma de los dioses!

ST. YBARS (NÉSTOR IBARRA, 1932)

Oh techo en paz que palpitante asomas
Entre pinos y tumbas y palomas!
En fuegos justo el Mediodía ordena
La mar, la mar, sin fin recomenzada.
Pago de un pensamiento, la mirada
Demora en ti, divinidad serena!

EMILIO ORIBE (1932)

Techo tranquilo y ruta de palomas,
que palpita entre pinos y entre tumbas;
al Mediodía exacto arma sus fuegos
allí el mar, el mar, siempre empezándose.
¡Recompensa al final de un pensamiento:
mirar fijo la calma de los dioses!

A. GUTIÉRREZ HERMOSILLO (1937)

Ese techo tranquilo —campo de palomas—
palpita entre los pinos y las tumbas.
El meridiano sol hace de fuego
el mar, el mar que siempre está empezando...
¡Es recompensa para el pensamiento
una larga mirada a la paz de los dioses!

O. VERA LAMPEREIN (1940)

Este tranquilo techo de palomas
entre pinos palpita, y entre tumbas:
¡allí el Sol justo irisa con sus fuegos
el mar, el mar que siempre recomienza!
¡Recompensa después de un pensamiento
es contemplar la calma de los dioses!

R. OLIVARES FIGUEROA (1940)

Ese techo que cruzan las palomas,
entre los pinos vibra, entre las tumbas.
Al mediodía exacto abre sus fuegos
el mar, ¡el mar que siempre recomienza!
¡Oh regalo, después de un pensamiento:
entregarse a la calma de los dioses!

GERMÁN BERDIALES (?)

Este tranquilo techo con palomas,
entre pinos y lápidas asoma;
en pleno mediodía el mar, el mar
hecho de fuego siempre recomienza!
Después de un pensamiento recompensa
la calma de los dioses contemplar.

RAFAEL LOZANO (1943)

Techo tranquilo que pueblan palomas
y que entre pinos y tumbas asomas.
El mediodía justo hace rielar
el mar ¡perenne recomenzamiento!
¡Oh recompensa tras un pensamiento:
la calma de los dioses contemplar!

F. MUELAS-R. PÉREZ DELGADO (1944)

Tranquilo techo que palomas cruzan
Y palpita entre tumbas y entre pinos;
El mediodía justo con su fuego
Enciende el mar, el mar, siempre empezando.
¡Oh recompensa tras un pensamiento:
Mirar firme la calma de los dioses!

GERARDO DIEGO (1945)

Ese techo — palomas y caminos —
entre tumbas palpita y entre pinos.
Filo del mediodía, arde la amarga
mar, la mar siempre recién renacida.
¡Premio al pensar: cómo después mi vida
calma en los dioses su mirada larga!

J. Carrera Andrade (1945)

Ese techo tranquilo donde andan las palomas
Palpita entre los pinos y las tumbas;
El justo mediodía compone allí con fuegos
El mar ¡el mar siempre recomenzado!

¡Oh galardón después de un pensamiento

Poder mirar la calma de los dioses!

Guillermo R. Bosch (1946)

Ese techo tranquilo por palomas surcado,
entre pinos y tumbas permanece agitado.
El Mediodía justo con sus fuegos combina
la mar, ¡la mar que empieza cada nuevo
[momento!
¡Oh, qué más recompensa después de un
[pensamiento
que esta larga mirada sobre la paz divina!

Carlos Antonio Areán (1949)

Tranquilo el techo, en que palomas marchan,
entre pinos palpita y entre tumbas;
el mediodía justo enciende en oro
al mar, al mar, que siempre recomienza.
¡Oh, recompensa, tras un pensamiento
mirar sobre la calma de los dioses!

C. A. Viola Soto (?)

Ese techo tranquilo de palomas
entre pinos palpita y entre tumbas;
el justo Mediodía enciende en fuegos
el mar, el mar recomenzado siempre!
Oh recompensa al pensamiento: largo
mirar sobre la calma de los dioses!

Carlos Edmundo de Ory (1951)

Este techo tranquilo y con palomas,

late entre pinos, entre tumbas late;
al Mediodía justo allí se incendia

el mar, el mar, sin cesar renaciente.
¡Oh galardón, después de un pensamiento

mirar al fin la calma de los dioses!

E. Gascó Contell (1960)

Ese tranquilo techo donde andan las palo-
[mas
Palpita entre los pinos y las tumbas;
El justo Mediodía compone aquí sus fue-
[gos
¡El mar, el mar, resurrecto perenne!
¡Oh recompensa, después de un pensa-
[miento,
Contemplar la calma de los dioses!

Jaime Alcalay (1960)

Este techo tranquilo donde pasean palomas,
Palpita entre pinos y entre tumbas;
El Mediodía exacto compone sus fuegos.
¡El mar, el mar, siempre recomienza!
¡Qué recompensa después del pensamiento
Es contemplar la calma de los dioses!

Carlos Fantini (1961)

¡Techo tranquilo que sonoro creces
entre tumbas, palomas y cipreses!
El Mediodía justo en fuego enciende
la mar en un perpetuo movimiento.
¡Oh recompensa al fin de un pensamiento
que a la paz de los dioses condesciende!

AMÉRICO VIDAL (1962)

Ese techo tranquilo do caminan palomas,
palpita entre los pinos, palpita entre las tumbas;
el mediodía exacto compone allí los fuegos
sobre el mar, sobre el mar siempre recomen-
[zado!
¡Oh, intensa recompensa después de un pensa-
[miento
cual una amplia mirada en la calma divina!

ÁNGEL J. BATTISTESSA (1965)

Ese techo tranquilo, por palomas surcado,
entre pinos y tumbas, palpita ilimitado;
el mediodía, justo, compone e ilumina
el mar, el mar, el mar que siempre
[recomienza.
¡Oh, tras un pensamiento, la inmensa
[recompensa
de una larga mirada en la calma divina!

ALFONSO RUBIO (1971)

Este tranquilo techo, que navegan palomas,
palpita entre los pinos y las tumbas;
el justo Mediodía convierte ahí en ascua
el mar, el mar, ¡siempre recomenzado!
¡Oh recompensa tras un pensamiento
contemplar largamente esta calma de dioses!

ANTONIO GALVÁN (1971)

Este techo tranquilo, con palomas,
Entre pinos palpita, entre tumbas;
El Mediodía justo, el fuego ordena
El mar, el mar, eterno nacimiento...
Recompensa después de un pensamiento:
De los dioses, mirar la paz serena.

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE (1974)

Este techo tranquilo, de palomas surcado,

Entre pinos y tumbas palpita, deslumbrado.

El justo Mediodía compone allí su fuego.
¡El mar, el mar, el mar que siempre recomienza!
Después de un pensamiento, ¡qué dulce re-
[compensa
Una larga mirada al divino sosiego!

M.ª J. VELO-A. AMUSCO (1975)

Este techo tranquilo, donde vuelan pa-
[lomas,
palpita entre las tumbas, entre pinos
[palpita;
el justo Mediodía aplaca con sus fuegos
el vasto mar, el mar, siempre recomenzando.
Nada consuela tanto, después de un
[pensamiento
como mirar, eterna, la calma de los dioses.

JAVIER SOLOGUREN (1975)

Calmo techo surcado de palomas
palpita entre los pinos y las tumbas;
mediodía puntual arma sus fuegos
¡El mar, el mar siempre recomenzado!
¡Qué regalo después de un pensamiento
ver moroso la calma de los dioses!

JORGE ROJAS (1978)

Este techo tranquilo, a las palomas,
palpita entre los pinos y las tumbas;
orna de fuego un justo mediodía
el mar, el mar, ¡recomenzado siempre!
¡Oh regalo después de un pensamiento
extasiarse en la calma de los dioses!

H. E. Ciocchini-H. B. González (1984)

Este techo tranquilo que surcan las palomas,
Entre pinos palpita, entre las tumbas;
¡El mediodía justo aquieta allí con fuegos
El mar, el mar, siempre recomenzado!
¡Oh recompensa tras un pensamiento,
Contemplar largamente la calma de los dioses!

Jorge Valdivieso (1987)

Este techo tranquilo que caminan palomas,
Entre pinos palpita, entre las tumbas;
el mediodía exacto aplaca allí sus fuegos.
El mar, el mar, siempre recomenzado!
¡Oh recompensa después de un pensamiento,
mirar largamente la calma de los dioses!

Antonio Pamies (1987)

Techo en que las palomas se dan cita,
Entre pinos y túmulos palpita;
Con mil fuegos compone el mediodía,
La mar, la mar, siempre recomenzada...
— Del pensar recompensa — la mirada
En la paz de los dioses se extasía.

Eugenio Florit (1990)

Techo tranquilo, senda de palomas,
Palpita entre los pinos y las tumbas;
El mediodía exacto en él enciende
El mar, el mar, que siempre en sí comienza...
¡Qué recompensa, tras un pensamiento,
Es contemplar la calma de los dioses!

Mariano Roldán (1991)

Techo tranquilo, paso de palomas,
palpitando entre pinos y entre tumbas.
Prende en él, Mediodía justo, en fuegos
el mar, el mar sin pausa renovándose.
¡Recompensa después de un pensamiento:
lento mirar la calma de los dioses!

M. Álvarez Ortega (inédita)

Ese cielo sereno, donde vuelan las palomas,
Entre los pinos y las tumbas palpita.
Ahí el Mediodía justo compone de fuego
El mar, el mar eternamente renaciendo.
¡Oh, recompensa después de un pensamiento:
Una larga mirada a la calma de los dioses!

Bernard Brossollet (mosaico inédito)

Ese techo, tranquilo de palomas,
Palpita entre los pinos y las tumbas.
El justo mediodía compone allí con fuegos
El mar, el mar eternamente renaciendo.
¡Oh galardón después de un pensamiento
Poder mirar la calma de los dioses!

ESTROFA V

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

JORGE GUILLÉN (1929)

Como en fruición la fruta se deshace
Y su ausencia en delicia se convierte
Mientras muere su forma en una boca,
Aspiro aquí mi futura humareda,
Y el cielo canta al alma consumida
El cambio de la orilla en sus rumores.

JORGE GUILLEN (1930)

Como en fruición la fruta se deshace
Y su ausencia en delicia se convierte
Mientras muere su forma en una boca,
Aspiro aquí mi futura humareda,
Y el cielo canta al alma consumida
El cambio de la orilla en sus rumores.

MARIANO BRULL (1930)

Como la fruta se deshace en goce,
Como en delicia múdase su ausencia
Bajo la boca en que su forma muere,
Mi futura humareda aquí presumo,
Y canta el cielo al alma consumida
La mudanza en rumor de las orillas.

ST. YBARS (NÉSTOR IBARRA, 1932)

Como la fruta en goce se resuelve,
Como su ausencia una fruición se vuelve
Dentro de la boca en que su forma muera,
Yo aspiro aquí mi humareda vecina,
Y el cielo canta al alma que declina
La pérdida en rumor de la ribera.

EMILIO ORIBE (1932)

Como el fruto en el goce se disuelve
y en placer transfigúrase su ausencia,
mientras su forma en una boca extínguese,
yo absorbo aquí mi póstuma humareda,
y canta el cielo al alma consumida
el cambio por rumor que hace la orilla.

A. GUTIÉRREZ HERMOSILLO (1937)

Como la fruta se deshace en goce
y su ausencia en delicia se convierte
mientras muere su forma en una boca,
mi futura humareda aquí respiro,
y el cielo canta al alma consumida
el cambio de la orilla y del rumor.

O. VERA LAMPEREIN (1940)

Como la fruta se diluye en goce,
como en deleite trueca su ausencia
en una boca en que su forma muere,
aspiro aquí mi emanación futura,
y el cielo canta al alma consumida
el cambio de las playas en rumor...

R. OLIVARES FIGUEROA (1940)

Como se funde con el gozo el fruto,
como en delicia truécase su ausencia
en una boca en que la forma muere,
aquí mi emanación futura absorbo
y el cielo canta al alma consumida
el cambio de riberas en rumor.

GERMÁN BERDIALES (?)

Como el fruto se funde en dulce esencia,
como en deleite cámbiase su ausencia
en la boca que el cuerpo le aniquila,
mi humo futuro aspira mi garganta,
y al alma consumida el cielo canta
el cambio por rumor de las orillas.

RAFAEL LOZANO (1943)

Como el fruto se funde en complacencia,
como en delicia convierte su ausencia
cuando en la boca se vuelve sabor,
aspiro aquí mi humareda futura
y el cielo, al alma que se transfigura,
canta el mudar de la orilla en rumor.

F. MUELAS-R. PÉREZ DELGADO (1944)

Como en placer el fruto se disuelve,
Como su ausencia en goce se transmuta
En la boca donde su forma muere,
Mi futura humareda aquí respiro,
Y el cielo canta al alma consumida
El cambio de la orilla por rumor.

GERARDO DIEGO (1945)

Como la fruta en goce se resuelve
y su ausencia en delicia que no vuelve
en una boca que abolió su esfera,
mi porvenir de humo aspiro en vida
y el cielo canta al alma consumida
cómo en rumor se muda la ribera.

J. CARRERA ANDRADE (1945)

Cual la fruta que en gozo se derrite,

Como en delicia cámbiase su ausencia
En una boca en que su forma muere,
Aquí husmeo ya mi humo futuro,

Y el cielo canta al alma consumida
La mutación de orillas en rumor.

GUILLERMO R. BOSCH (1946)

Del modo como el fruto se abre con
[complacencia,
así como en delicias él convierte su ausencia
cuando su forma mata labio devorador,
yo respiro aquí el humo que vendrá a ser
[mi vida,
y el firmamento canta al alma consumida
el cambio de la orilla convertida en rumor.

CARLOS ANTONIO AREÁN (1949)

Como en fruición la fruta se deshace,
como en delicia cambia su partida
hacia una boca en que su forma muere,
aspiro aquí mi próxima humareda
y el cielo canta al alma consumida
el cambio de la orilla entre rumores.

C. A. VIOLA SOTO (?)

Como la fruta en gozo se resuelve,
como en delicia tórnase su ausencia,
en una boca en que su forma muere,
mi humareda futura aquí yo aspiro,
y canta el cielo al alma consumida
la mudanza en rumor de las riberas.

CARLOS EDMUNDO DE ORY (1951)

Como en fruición la fruta de deslíe,
como en goce su ausencia transfigura
cuando muere su forma en una boca,
absorbo aquí mis póstumos efluvios
y el cielo canta al alma consumida
la mudanza de orillas en rumor.

E. GASCÓ CONTELL (1960)

Como en placer el fruto se deshace,
Como en delicia transfórmase su ausencia
En una boca donde su forma muere,
Aquí husmeo yo mis esencias futuras
Y el cielo canta al alma consumida
El cambio de las riberas en rumor.

JAIME ALCALAY (1960)

Como el fruto en goce se disuelve,
Y en delicia transforma su ausencia
En la boca en que su forma muere,
Yo husmeo aquí mi futuro humo,
Y el cielo canta al alma consumida
La transformación de la orilla en rumor.

CARLOS FANTINI (1961)

Como fúndese el fruto en complacencia,
como en delicia cámbiase su ausencia
en una boca en que la muerte impera,
aquí yo aspiro mi futuro duelo,
y al alma consumida canta el cielo
la mudanza en rumor de la ribera.

Américo Vidal (1962)

Así como los frutos se funden en placer,
así como en delicia ellos cambian su au-
[sencia
en una boca donde su forma desfallece,
el humo aquí yo aspiro de mi futura esencia
y el cielo canta un himno al alma consumida
en la transformación de orillas rumorosas.

Ángel J. Battistessa (1965)

Como el fruto se funde en blanda
[complacencia,
como trueca en delicia poco a poco su
[ausencia
en una boca donde su forma se anonada,
futuro, husmeo el humo de mi vida abolida,
y el cielo está cantando al alma consumida
los cambios de la orilla que ya suena agitada.

Alfonso Rubio (1971)

Como la fruta en goce se disuelve,
como su ausencia cambia por delicia
en una boca donde su forma muere,
aspiro aquí mi evanescer futuro
y canta el cielo en el alma consumida
el rumoroso cambio de riberas.

Antonio Galván (1971)

Como la fruta se funde en delicia,
Como en agrado se cambia su ausencia,
En una boca en que muere su forma,
Aspiro aquí, futura mi humarada.
Y el cielo canta al alma calcinada,
El cambio que en la orilla el rumor nombra.

Raúl Gustavo Aguirre (1974)

Como la fruta que se funde en complacencia,
Y suscita placer a cambio de su ausencia
En una boca donde se disuelve su forma,
Mi futura humareda yo también aquí huelo,
Y al alma consumida la música del cielo
Le habla de la ribera que en rumor se
[transforma.

M.ª J. Velo-A. Amusco (1975)

Como el fruto maduro se funde en dulce
[gozo,
como en pura delicia se transforma su
[ausencia
en una ardiente boca donde su forma muere,
yo aspiro aquí, sereno, mi futura humareda,
y el cielo alegre canta al alma consumida
el permanente cambio de la orilla en
[rumor.

Javier Sologuren (1975)

Como en deleite el fruto se deslíe,
como en delicia truécase su ausencia
en una boca en que su forma muere,
mi futura humareda aquí yo sorbo,
y al alma consumida el cielo canta
la mudanza en rumor de las orillas.

Jorge Rojas (1978)

Como la fruta se convierte en gozo
como su destrucción se hace delicia
entre la boca en que su forma muere,
aspiro aquí mi presentida nada,
y el cielo canta al alma consumida
la orilla que ya sólo es el rumor.

H. E. Ciocchini- H. B. González (1984)

Como el fruto se derrite en gozo,
Como en delicia cambia su ausencia,

En una boca en que su forma muere,
Husmeo aquí mi futura humareda.
Y el cielo canta al alma consumida
La mutación de costas en rumores.

Jorge Valdivieso (1987)

Como el fruto en deleite se funde
y así como su ausencia en delicia
[transforma,
en una boca donde su forma muere,
mi humareda futura aquí yo aspiro
y el cielo canta al alma consumida
el cambiar en rumor de las riberas.

Antonio Pamies (1987)

Como en fruición se diluye la fruta
Y en delicia su ausencia se transmuta,
Extinguida su forma en un vapor,
Aspiro aquí mi humareda futura.
Y el cielo canta al alma que se apura,
El mudar de la orilla en un rumor.

Eugenio Florit (1990)

Como la fruta en gusto se disuelve,
Como en delicia múdase su ausencia,
En una boca en que su forma muere,
De mi humo futuro el aire aspiro.
Y el cielo canta al alma consumida,
Los cambios en riberas rumorosas.

Mariano Roldán (1991)

Como la fruta en goce se deshace
y su ausencia en delicia permanece
mientras su forma expira en una boca,
yo husmeo aquí mi próxima humareda
y el cielo canta al alma consumida
el cambio, entre el rumor, de las riberas.

M. Álvarez Ortega (inédita)

Igual que el fruto en goce se transfunde,
Y delicia se convierte su ausencia,
En una boca donde su fuerza se extingue,
Así yo aspiro también mi porvenir de humo,
Y el cielo canta al alma consumida,
Los rumores que antes fueron la ribera.

Bernard Brossollet (mosaico inédito)
Como en fruición la fruta se resuelve,
Y su ausencia en delicia que no vuelve,
En una boca que abolió su esfera,
Mi porvenir de humo aspiro en vida,
Y el cielo canta al alma consumida,
Cómo en rumor se muda la ribera.

ESTROFA XXIV

Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

JORGE GUILLÉN (1929)

El viento vuelve, intentemos vivir.
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso,
Con las rocas se atreve la ola en polvo!
¡Volad, volad, páginas deslumbradas!
¡Olas, romped con aguas jubilosas
Ese tranquilo techo de los foques!

JORGE GUILLÉN (1930)

El viento vuelve, intentemos vivir.
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso
Con las rocas se atreve la ola en polvo!
¡Volad, volad, páginas deslumbradas!
Olas, romped gozosas el tranquilo
Techo donde los foques picotean.

MARIANO BRULL (1930)

¡Sopla el viento! ¡Tratemos de vivir!
Abre y cierra mi libro el aire inmenso.
¡La ola en polvo irrumpe entre las rocas!
¡Así, volad, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped, aguas en júbilo,
El techo en paz picado por los foques!

ST. YBARS (NÉSTOR IBARRA, 1932)

Tratemos de vivir!... Sube a la tierra
Un aire inmenso que mi libro cierra.
Rota la ola audaz se alza en añicos!
Volad, volad, páginas deslumbradas!
Y quiébrente las aguas alegradas,
Techo en calma de foques como picos!

EMILIO ORIBE (1932)

¡Se eleva el viento! ¡Hay que vivir ahora!
Mi libro el aire inmenso abre y cierra,
la ola en polvo arriésgase en las rocas.
¡Volad, páginas mías, deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped de aguas alegres
el techo en paz que foques merodean!

A. GUTIÉRREZ HERMOSILLO (1937)

El viento llega... ¡Vamos a la vida!
¡Abre y cierra mi libro al aire inmenso,
la ola en polvo salta entre las rocas!
¡Volad, páginas mías deslumbradas!
¡Olas, romped con las aguas del júbilo
el techo en paz picado por los foques!

O. VERA LAMPEREIN (1940)

¡Hay que intentar vivir!... ¡El viento se alza!
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso
y la ola en polvo de las rocas brota!
¡Páginas deslumbradas, id al viento!
¡Romped, olas! ¡Romped, aguas gozosas,
este tranquilo techo de los foques!

R. OLIVARES FIGUEROA (1940)

¡Es preciso vivir!... ¡El viento se alza!
¡Cierra y abre mi libro el aire inmenso!
¡La ola en polvo entre las rocas surge!
¡Deslumbradas volad, páginas leves!
¡Romped, ondas! ¡Romped, gozosas aguas,
ese techo que, en paz, los foques cruzan!

GERMÁN BERDIALES (?)

Incitando a vivir álzase el viento
que abre mi libro y ciérralo violento.
¡La ola hecha polvo rocas sobrevuela!
¡Volad, páginas mías, deslumbradas!
¡Romped, olas, romped, regocijadas,
el calmo techo de errabundas velas!

RAFAEL LOZANO (1943)

¡El viento sopla!... ¡La vida me aferra!
¡El aire inmenso abre el libro y lo cierra,
mientras las olas vienen a saltar!
¡Huid, oh páginas, y errad en vilo!
¡Romped, olas, ese techo tranquilo
que pecorean foques sin cesar!

F. MUELAS-R. PÉREZ DELGADO (1944)

¡Se alza el viento! ¡Vivir es necesario!
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso,
Audaz salta las rocas la ola en polvo!
¡Volad páginas, siempre deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped alegremente
El techo en paz que foques picotean!

GERARDO DIEGO (1945)

¡Hay que vivir! ¡Ya se levanta el viento,
cierra, abre el libro, a ráfagas, violento!
¡Allá van olas, chocan, se deshacen!
¡Volad, páginas mías, deslumbradas!
¡Romped, olas del júbilo brotadas,
el techo liso en que los foques pacen!

J. CARRERA ANDRADE (1945)

¡El viento se alza!... ¡Hay que intentar la vida!
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso,
Entre las rocas mana la ola en polvo!

¡Echaos a volar, páginas deslumbradas!
¡Surgid, olas! ¡Romped de aguas gozosas
Este techo tranquilo, picoteado de velas!

GUILLERMO R. BOSCH (1946)

¡El viento se levanta!... ¡Es preciso vivir!
Mi libro el aire inmenso logra cerrar y abrir.
¡Con las rocas se atreve la ola hecha polvo
[alado!
¡Volad, volad enteras, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas, con aguas todas regocijadas,
este techo tranquilo, de foques salpicado!

CARLOS ANTONIO AREÁN (1949)

Se eleva el viento. Es el vivir tarea.
Abre y cierra mi libro el aire inmenso,
surge ola en polvo, osada, entre las rocas.
¡Volad, páginas todas deslumbradas!
¡Romped, olas, romped con agua y júbilo
la paz del techo que los foques pican!

C. A. VIOLA SOTO (?)

El viento se levanta!... Intentemos
vivir! Mientras mi libro el aire inmenso
abre y cierra, la ola hecha añicos
irrumpe entre las rocas. Volad, páginas
deslumbradas! ¡Romped, aguas en júbilo
este techo de paz que rondan velas!

CARLOS EDMUNDO DE ORY (1951)

¡Se eleva el viento!... ¡Proyectemos vida!
Mi libro cierra y abre el aire inmenso.
¡La ola en polvo intenta hendir la roca!
¡Volad, volad, oh, páginas insólitas!
¡Olas, romped en aguas placenteras
este sereno techo que hurgan foques!

E. GASCÓ CONTELL (1960)

¡Alzase el viento! ¡Hay que intentar vivir!
El aire inmenso abre y cierra mi libro
La ola en polvo resurge de las rocas...
¡Alzad el vuelo, deslumbradas páginas!
¡Romped, olas! ¡Romped aguas gozosas
Ese tranquilo techo que picaban los
foques!

JAIME ALCALAY (1960)

¡El viento se levanta!... ¡Es menester vivir!
¡El aire poderoso abre y cierra mi libro,
La ola en polvo ya surge de las rocas!
¡Volad páginas deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped con aguas regocijadas
Este techo tranquilo donde veleros picaban!

CARLOS FANTINI (1961)

¡Hay que vivir!... ¡El viento se levanta!
¡La ola en polvo entre las rocas canta!
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso!
¡Volad, volad, oh páginas dichosas!
¡Batid, olas, con aguas jubilosas
ese techo de foques en suspenso!

AMÉRICO VIDAL (1962)

¡El viento se levanta!... ¡Hay que intentar
[vivir!
¡El aire inmenso cierra mi libro y vuelve a
[abrirlo!
¡La ola espumosa atrévese a brotar de las rocas!

¡Volad, volad vosotras, páginas deslum-
[bradas!
¡Romped, olas! ¡Romped, aguas regocijadas,
este techo tranquilo que merodean los foques!

ÁNGEL J. BATTISTESSA (1965)

¡El viento se levanta!... ¡Hay que asumir la
[vida!
¡La brisa abre mi libro y lo cierra en
[seguida!
¡La onda entre las rocas osa espumar en
[choques!
¡Volad en amplio vuelo, páginas deslum-
[bradas!
¡Quebrad, olas! ¡Quebrad, aguas alborozadas,
ese techo tranquilo en que pican los foques!

ALFONSO RUBIO (1971)

¡El viento se levanta!... ¡Hay que intentar vivir!
¡El aire inmenso abre y vuelve a cerrar mi libro!
¡La ola en polvo osa saltar las rocas!
¡Alzad el vuelo, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped con aguas jubilosas
este tranquilo techo donde vagaban las velas!

ANTONIO GALVÁN (1971)

Vuelve el viento... ¡Tratemos de vivir!
Juega con mi libro el aire. Salir
Se atreve de la roca la onda en choques.
¡Volad, páginas blancas, deslumbradas!
¡Turbad, olas, turbad alborozadas
El techo, que picoteaban foques!

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE (1974)

¡El viento se levanta!... ¡Hay que intentar vivir!
Mi libro cierra, inmenso, luego lo vuelve a
[abrir.
¡De las olas deshechas nuevas olas derivan!
¡Volad, volad vosotras, páginas deslum-
[bradas!
¡Romped, olas! ¡Romped con aguas exaltadas
Este techo tranquilo donde los foques iban!

M.ª J. VELO-A. AMUSCO (1975)

¡El viento se levanta!... ¡Intentemos vivir!
El aire, el aire inmenso abre y cierra mi
[libro,
olas en polvareda saltan contra las rocas.
¡Volad páginas mías, por siempre deslum-
[bradas!
¡Olas romped! ¡Romped espumas jubilosas
este techo tranquilo surcado por las velas!

JAVIER SOLOGUREN (1975)

¡Se alza el viento!... ¡Tratemos de vivir!
¡Cierra y abre mi libro el aire inmenso,
brota audaz la ola en polvo de las rocas!
¡Volad páginas todas deslumbradas!
¡Olas, romped con vuestra agua gozosa
calmo techo que foques merodean!

JORGE ROJAS (1978)

¡Sopla el viento! ¡Vivir es necesario!
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso!
¡Salta en la roca el mar pulverizado!
Maravillosas páginas, volad.
Romped, gozosas aguas, este techo
tranquilo, que los foques picotean.

H. E. Ciocchini-H. B. González (1984)

¡El viento se levanta!... ¡Tratemos de vivir!

¡El aire inmenso abre y cierra mi libro,
La ola en polvo osa brotar de entre las rocas!
¡Volad páginas, así, tan deslumbradas!
¡Romped, olas, aguas regocijadas,
Este techo tranquilo que picoteaban foques!

Jorge Valdivieso (1987)

¡El viento se levanta!... ¡Hay que intentar
[vivir!
El aire inmenso abre y cierra mi libro.
¡La ola en polvo osa saltar las rocas!
¡Emprended vuelo, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped de aguas gozosas
este techo tranquilo que picoteaban foques!

Antonio Pamies (1987)

Despierta el viento... ¡Hay que intentar vivir!
¡Volad, páginas todas deslumbradas!
¡Cierra mi libro el aire y vuelve a abrir,
Olas en polvo el roquedal salpican!
¡Olas, romped, de gozo coronadas,
El manso techo en que los foques pican!

Eugenio Florit (1990)

¡Se alza el viento!... ¡Tratemos de vivir!
Abre y cierra mi libro el aire inmenso.
La ola en polvo hace brillar las rocas.
¡Volad, volad, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas alegres, el tranquilo
Techo donde las velas picotean!

Mariano Roldán (1991)

¡Se eleva el viento! ¡Hay que intentar vivir!
Abre y cierra mi libro el aire unánime,
pulverizadas olas baten rocas.
¡Volad, páginas mías, deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped con agua alegre
este techo tranquilo que orzan foques!

M. Álvarez Ortega (inédita)

¡El viento se levanta! ¡Y hay que vivir!
El aire inmenso abre y cierra mi libro.
La ola pulverizada brota ya de las rocas.
¡Echad a volar, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas! ¡Romped, aguas alegres,
Este cielo sereno donde pacen los foques!

Bernard Brossollet (mosaico inédito)

¡El viento vuelve, intentemos vivir!
¡Abre y cierra mi libro el aire inmenso,
Con las rocas se atreve la ola en polvo!
¡Volad, volad, páginas deslumbradas!
¡Romped, olas, con aguas jubilosas
Este tranquilo techo que picaban los foques!

CONCLUSIÓN

En *El País* del 10 de junio de 1992 figura un editorial sobre las repetidas desapariciones en el mar de emigrantes africanos que intentan a la desesperada desembarcar clandestinamente en Europa, su última Tule. Dicho artículo lleva por título, sin más, *Cementerio Marino*, expresión valeryana incorporada ya al lenguaje común, diario, periodístico: he aquí el camino recorrido a lo largo del largo tiempo del siglo XX en el mundo hispánico por Paul Valéry desde que en 1913 apareciera su nombre, de pasada y casi oculto, sin comentario crítico alguno, ni poema reproducido, en la primera edición de la *Antología* de la Poesía Francesa de Enrique Díez Canedo[1], hasta su consagración en la última versión de la misma *Antología*, treinta años más tarde, como el poeta más citado del siglo XX, honor reservado en el siglo XIX a Victor Hugo[2], los dos últimos poetas franceses en merecer funerales nacionales.

En cierta manera, resulta conmovedor imaginar a Antonio Machado y a Gerardo Diego, desde la crítica y/o la admiración, copiando a mano poemas de Valéry, imitando sin saberlo a Silas Flannery, el personaje de Ítalo Calvino, hijo y sucesor de Pierre Ménard, que se convirtió en copista porque sólo el que copia puede escribir y leer a

---

[1] Enrique Díez Canedo, Fernando Fortún, *La Poesía Francesa Moderna: Antología ordenada y anotada* (Madrid, Renacimiento, 1913), 160.

[2] Enrique Díez Canedo, *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo* (Buenos Aires, Losada, 1945), 434-453.

la vez, momento en el que se encuentran la Crítica Genética (antes del texto) y la Teoría de la Recepción (después del texto) que nos han acompañado a lo largo de este trabajo[3]. En ese sentido, la influencia de Valéry en el mundo hispánico se explicaría porque, a pesar de representar la quintaesencia del carácter francés, supo apropiarse, desde su juventud, en su etapa de génesis, algunos de los mejores logros de la literatura española: Lulio, San Ignacio, Santa Teresa, San Juan, Cervantes, Góngora, Calderón, Gracián... que le marcaron definitivamente con el sello del purismo despiadado del todo y de la nada, tan caracteristicamente españoles. He aquí uno de los secretos de Valéry que esperamos haber desvelado. Copiando a mano al poeta francés, Machado y Diego copiaban la mejor literatura española, y cuando Gérard Genette afirma: «Dans notre paysage actuel la découverte (ou l'invention) du Baroque a plus d'importance que l'héritage romantique... notre Cervantès est contemporain de Kafka», está confirmando lo que empezaron a hacer Mallarmé y Valéry, barroquizar, gongorizar, en suma hispanizar de nuevo la literatura europea y mundial, como sugeria Maurice Barrès[4]. Desde que Hölderlin preguntara «Wozu Dichter?», la poesía *tenía* que volverse *crítica* de sí misma, lo que ha permitido una re-lectura de la tradición poética occidental y el consiguiente re-descubrimiento de los «massifs poétiques» donde el formalismo «a brillé de tous ses feux: les poètes baroques, le Siècle d'Or espagnol, les poètes élizabéthains... Avec Valéry la dimension réflexive de la poésie, le fait que toute poésie doive être aussi poétique, se trouve ratifiée... Valéry a *fondé, stricto sensu*, la poétique moderne»[5].

La inteligencia de la lengua y de las mentes, el acero forjado en Toledo de los atletas del Descubrimiento, de la Conquista, de la Contrarreforma y, sobre todo, de la Arquitectura, de la Pintura, de la

[3] Hans Robert Jauss, «Réception et production: le mythe des frères ennemis», *La Naissance du Texte*, ed. Louis Hay (París, Corti, 1989), 163-173.

[4] Gérard Genette, *Figures* (París, Seuil, 1966), 168-69.

[5] Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne* (París, Gallimard, 1995), 254-257.

Novela, de la Poesía y del Teatro del Siglo de Oro, han hecho mella en el joven Valéry, que no olvidó, de adulto, sus lecturas hispánicas de la Biblioteca de Montpellier. Esta agilidad entrenada de «Gladiator», que es la del más grande Siglo español y la del mayor movimiento poético francés, ha conseguido la empresa inaudita de la mejor poesía y la más inteligente, la que sirvió en los dos casos de modelo para el resto del mundo.

Vivimos en el momento histórico en que el antagonismo Este-Oeste ha sido sustituido por la oposición Norte-Sur y profetiza Michel Serres: «L'avenir est au sud»[6]. En la misma dirección, encontramos la preferencia de Valéry por una Europa ilustrada, temporal y espacial, de la grecidad, de la romanidad, de «les 3 latins»[7] —España, Francia e Italia—, alrededor del eje Barcelona[8], Montpellier, Niza y Génova, presidido por el *Cementerio Marino* de Sète. En 1750, «los 3 latinos» no habían perdido todavía la partida ni la crisis de la conciencia europea elegido el Atlántico de Calibán en detrimento del Mediterráneo de Ariel, según la terminología del uruguayo José Enrique Rodó. La defensa por Valéry de la España de 1898 corre paralela a su rechazo de «la hora del Norte»[9] y de la supuesta decadencia del mundo mediterráneo, tan amado por Goethe y Nietzsche, Keats y Hölderlin, que comulgaban de la fe en el Sur de Mozart.

El éxito de Valéry en el mundo hispánico no se debe sólo a su intertextualidad a la española, que sus «discípulos» tal vez percibieron sólo implícitamente, sino a que ofrecía a las generaciones poéticas hispanas, de aquí y allende los mares, que se han sucedido a lo largo del siglo XX, el mensaje que esperaban: disciplina, depuración, forma, precisión, que aparecían como europeas (y parisinas) cuando

---

[6] Michel Serres, *La Traduction* (Paris, Ed. Minuit, 1974), 247.

[7] Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*... vol. II, 118.

[8] Monique Allain-Castrillo, «Les Noces Catalanes de Valéry», *Paul Valéry 6. Mare Nostrum* (París, Minard, 1989), 179-218. Se trata fundamentalmente de un estudio sobre las relaciones de Valéry con la cultura en lengua catalana.

[9] Marià Manent, «Conversa amb Paul Valéry», *La Veu de Catalunya*, 9 de mayo de 1933, 16.

en realidad eran profundamente españolas, de la España de Lulio, San Ignacio, San Juan, Góngora y Gracián. Para regenerar una España en decadencia y edificar una Hispanoamérica apenas emergente, uno de los posibles modelos tenía que ser el poeta científico y arquitecto, especializado en construir y componer «ravissement sans référence» (*OE.*, I, 1485, 1937) como Anfión simultáneo y Euterpe sucesiva. Y así, «los jóvenes poetas hispanoamericanos (... me refiero a hispanos y a americanos, a españoles y a gente de América)» llegaron a ser «más artepuristas que el Valéry de Monsieur Teste» creyendo que «el ideal de un Valéry era fabricar poetas de mármol, que hicieran poemas de mármol, para ser leídos por ojos de mármol. Una de las consecuencias de la traducción de *El Cementerio Marino* hecha por Jorge Guillén y publicada por *Revista de Occidente* fue creer que las dificultades de la traducción ... querían decir que la poesía tenía que ser difícil, abstrusa, "deshumanizada", para ser inteligente...» [10]. Los excesos puristas de algunos valeryanos hispánicos causaron las legítimas reacciones contra una frialdad de nieve que no existía porque la emoción y la meditación de Paul Valéry sobre la muerte, a lo Valdés Leal, en *El Cementerio Marino*, coinciden con la agonía pascaliana y unamuniana [11]. Al descender a los Infiernos del Mal absoluto de Buchenwald, Jorge Semprún recitaba las estrofas del gran poema valeryano a sus compañeros de Noche y Niebla [12]. Esta posibilidad de hermanar perfección formal y profundidad de pensa-

[10] Gastón Baquero, *Darío, Cernuda y otros temas poéticos* (Madrid, Ed. Nacional, 1969), 286.

[11] Gustavo Duplessis, «Una voz de Luz en la Sombra: Paul Valéry», *Revista de La Habana*, VI, 36 (agosto de 1945), 548-560. Según Alfonso Reyes, el verso del *Cementerio Marino* «La larve file où se formaient les pleurs» representa «una síntesis poética de los cuadros de Valdés Leal» (XXIII-R, 438).

[12] Jorge Semprún, *Le grand voyage* (Paris, Gallimard, folio 1963), 67.

miento[13] justifica el rebrote reciente de un neopurismo hispánico, desgajado de sus previos excesos marmóreos, y explica la llegada a nuestras orillas de la tarea siempre repetida, inacabada por ahora, de las traducciones al castellano de *Le Cimetière Marin*, ilustración perfecta de la «pulsión de traducción» o *übersetzungstrieb* de Novalis.

Para respetar la construcción de Valéry, hemos dividido este libro en 24 partes, equivalentes a las 24 horas del día y a las 24 estrofas del *Cementerio* (Introducción, más 22 Capítulos, más Conclusión), y en la que los 13 capítulos de las dos últimas Partes son un ensanchamiento de los 9 de la Primera: «la mer, la mer, toujours recommencée», un segundo hemistiquio de seis sílabas que amplía el efecto melódico del primero de cuatro, combinándose con la asimetría armónica de las cuatro rimas femeninas y dos masculinas de la sextina. Al final queda el Mar, sólo el Mar, el inmenso Mediterráneo de Valéry, que ni siquiera Luis Cernuda, el más hostil al autor de *Le Cimetière Marin*, puede ignorar:

> Por la costa del sur, sobre una roca
> Alta junto al mar, el cementerio
> Aquel descansa en codiciable olvido
> Y el agua arrulla el sueño del pasado.

Y en *Égloga del Agua* (1991), desde su Canarias natal, mirando hacia la otra costa del Atlántico, canta Manuel Padorno:

> Esta isla germina en el silencio
> Territorio volcánico dormido
> a la orilla del mar a donde marchan
> las gaviotas azules invisibles

---

[13] Según Juan David García Bacca, los versos de Valéry *Que le monde est un défaut / Dans la pureté du non-être* «son *L'Être et le Néant* de Sartre, son *Ser y Tiempo* de Heidegger. Por tanto *son* toda la filosofía existencial de nuestros días». Cf. sus comentarios a *Hölderlin y la esencia de la poesía* de Martin Heidegger (Madrid, Anthropos, 1991), 53-54.

explicándonos sabiamente, en larga nota, que la «abismal elegancia espiritual» del primer verso de Paul Valéry, que aquí traduce en homenaje, exige la inclusión del dinámico «marchan», sobreentendido en Guillén. Quizás no sepa que los foques de los veleros españoles de Valéry eran oscuros antes de convertirse en blancos/palomas. Los poetas, que hablan el mismo idioma de los dioses, acaban siempre por encontrarse genéticamente [14].

[14] Manuel Padorno, *Égloga del Agua* (Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991), 55 y 85-86.

BIBLIOGRAFÍA

I
BIBLIOGRAFÍA DE PAUL VALÉRY

1. Bibliografías de Paul Valéry

Arnold, A. James, *Paul Valéry and His Critics: A Bibliography. French - Language Criticism 1890-1927*, Charlottesville, Univ. Press of Virginia, 1970.

—, «Paul Valéry». *A Critical Bibliography of French Literature*, Syracuse, N. Y., Syracuse Univ. Press, 1980, vol. VI, Part 2, 943-1023.

Catalogue de fonds spéciaux de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet - Fonds Valéry, Boston, G. R. Hall, 1972.

Catalogue Général des Livres Imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, Tome CXCVIII, 915-1157.

Karaïskakis, Georges et François Chapon, *Bibliographie des oeuvres de Paul Valéry publiées de 1889 à 1965*, París, Auguste Blaizot, 1976.

Mc. Hugh, Eileen Marie, «Paul Valéry and His Critics: A Critical Bibliography of French - Language Commentary, 1928-1933», Dissertation Abstracts International, 37 (1977), 5.872, tesis, Virginia, 1976.

Para completar la Bibliografía sobre Valéry, aparte de consultar la sección *Valéry* de las Bibliografías anuales de Literatura Francesa (*French XX Bibliography*, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, *René Rancoeur*, etc.) resultan indispensables las revistas especializadas en Paul

Valéry, *Bulletin des études valéryennes*, Montpellier, Centre des Études Valéryennes de l'Université Paul Valéry, 1974; *Cahiers Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1975; *Paul Valéry*, París, Lettres Modernes, Minard, 1974.

2. Bibliografías de Paul Valéry en español

Blanch, Antonio, «Traducciones españolas de obras de Paul Valéry», *La Poesía Pura Española. Conexiones con la Cultura Francesa*, Madrid, Gredos, 1976, 316-321. Sólo menciona 12 traducciones de *El Cementerio Marino*.

Richard, Renaud, «*Le Cimetière marin* et *La Jeune Parque* de Paul Valéry, essai de restitution», IRIS (Grenoble), 1991, 111-122. Lista incompleta de traducciones españolas.

3. Obras de Paul Valéry en francés

Valéry, Paul, *Oeuvres*, 2 vols. En sucesivas ediciones se pone al día la bibliografía. Ed. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1975-77.

—, *Cahiers*, 29 vols., París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957-61.

—, *Cahiers*, 2 vols., ed. Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1973-74.

—, *Cahiers 1894-1914*, 5 vols., ed. Nicole Celeyrette-Pietri y Judith Robinson Valéry (París, Gallimard, 1987-1994). Sexto tomo en prensa.

Una parte exigua de la obra de Valéry permanece todavía inédita y se va editando gradualmente. Otra parte, aunque publicada en vida del autor, no ha sido incluida en ninguna de las publicaciones antes citadas, que son, sin ser realmente completas, las de carácter más exhaustivo. Hemos utilizado en este libro las siguientes obras de Valéry, publicadas o a punto de publicarse, y no incluidas en ninguna edición colectiva de *Oeuvres* o *Cahiers*:

Valéry, Paul, *Vues*, París, La Table Ronde, 1948.

—, *Agathe, conte singulier*, Paris, Le Temps Singulier, 1980.

—, *Les principes d'an-archie pure et appliquée,* París, Gallimard, 1984.
—, *«Ovide chez les Scythes»,* manuscrito inédito a punto de ser publicado.

4. Obras de Paul Valéry en español

4.1. *Prosa*

Valéry, Paul, *Agathe,* trad. Ricardo Cano Gaviria, *Quimera,* 8 (junio de 1981), 57-60.

—, *La amazona,* trad. Gilberto Owen, *El surco y la brasa. Traductores Mexicanos,* ed. Marco Antonio Montes de Oca, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 85.

—, *América, Proyección del Espíritu Europeo,* trad. anónimo. *Síntesis* (México), XIV 81 (mayo de 1938), 321-324.

—, *El Atentado,* trad. Gilberto Owen, *El surco y la brasa. Traductores Mexicanos,* ed. Marco Antonio Montes de Oca, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 85-86.

—, *Baudelaire y su descendencia,* trad. anónimo, *Revista de Occidente,* XII (junio de 1924), 261-290.

—, *Carta a Francis de Miomandre,* Introducción a *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias, Barcelona, Losada, 1957, 9-10.

—, *Carta inédita a un amigo sobre el creador poético,* trad. anónimo, *Suplemento Literario de La Verdad,* Murcia, 4 de julio de 1926, sin pág.

—, *Cómo fue mi retorno a la Poesía,* trad. anónimo, *Revista de Avance* (La Habana), I 12 (1927), 305-307.

—, *Cuatro maestros franceses: Stendhal, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé,* trad. Andrés Holguín, Bogotá, Librería Sudamericana, 1944.

—, *Decía yo una vez a Esteban Mallarmé.* Selección y notas de Manuel Cardenal de Iracheta, *Revista de Ideas Estéticas,* III 11 (1945), 397-417.

—, *En la Exposición del Libro Argentino.* Conferencia del 21 de noviembre de 1938 en París, *La Nación,* 22 de noviembre de 1938.

—, *En torno a Verlaine,* trad. de «Los A. de S.», *Suplemento Literario de La Verdad,* Murcia, octubre de 1926.

—, *Escritos sobre Leonardo da Vinci,* trad. Encarna Castejón y Rafael Conte, Madrid, Visor, 1987. Contiene *Introducción al método de Leonardo da Vinci, Nota y digresión, Leonardo y los filósofos: Carta a Leo Ferrero.*

—, *Estudios filosóficos*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor, 1993. Contiene *Fragmento de un Descartes, Descartes, Una impresión sobre Descartes, Segunda impresión sobre Descartes, El retorno de Holanda, A propósito de Eurêka, Svedenborg, Discurso sobre Bergson, El hombre y la concha, Discurso a los cirujanos, Sencillas reflexiones sobre el cuerpo, Informe sobre los premios de la virtud, El «Miedo a los muertos», Una pequeña carta sobre los mitos.*

—, *Fragmentos de las Memorias de un Poema*, trad. José Francisco Cirre, *Revista de las Indias* (Bogotá), 80 (agosto de 1945), 265-296.

—, *Gabriela Mistral*, trad. anónimo, *Atenea* (Santiago de Chile), 269-270 (1947), 313-322.

—, *Historia de Amphion*, trad. María de Muller, París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, VRY Ms 1032 (1934).

—, *Inspiraciones mediterráneas*, trad. Emilio Gascó Contell, en *El Cementerio Marino*, Madrid, Escelicer, 1960, 37-71.

—, *Introducción a la Poética*, trad. Ricardo de Alcázar. *Estaciones* (México), I 2 (Verano 1956), 265-290. Contiene *De la Enseñanza de la Poética en el Colegio de Francia* y *Curso de Poética del 10 de Diciembre de 1937.*

—, *Leonardo y los Filósofos*, trad. Mario Pittaluga, *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci, Buenos Aires, Losada, 1943, XXXIX-LIX.

—, *Literatura*, trad. Ricardo de Alcázar, México, Ed. Intima, 1933.

—, *Miradas al mundo actual*, trad. José Bianco, Buenos Aires, Losada, 1954.

—, *Mis teatros*, trad. Carlos R. de Dampierre, *Almanaque del Corcel*, 10-12 (diciembre de 1945), sin pág.

—, *Notas sobre la grandeza y decadencia de Europa*, trad. anónimo, *Revista de Occidente*, XLVI (abril de 1927), 1-14.

—, *Política del Espíritu*, trad. A. J. Battistessa, Prólogo Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1961. Contiene *La crisis del espíritu, Poesía Pura, Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé* e *Introducción al Método de Leonardo da Vinci.*

—, *Los Principios de An-arquía Pura y Aplicada*, Epílogo de François Valéry, trad. y notas de Félix de Azúa, Barcelona, Tusquets, 1987.

—, *Un punto de vista acerca de Descartes*, trad. María Martínez Sierra, *El pensamiento vivo de Descartes*. Antología de Páginas escogidas de Descartes, Buenos Aires, Losada, 1966.

—, *Tel Quel I, Cosas calladas, Moralidades, Literatura, Cuaderno B 1910*, trad. Nicanor Ancoechea, Barcelona, Labor, 1977.

—, *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990. Contiene *Introducción al conocimiento de la diosa, Cuestiones de poesía, Discurso sobre la estética, Poesia y Pensamiento Abstracto, Primera lección del curso de poética, Discurso en el Pen Club, Palabras sobre la poesía, Filosofía de la Danza, Noción General del arte* y *La invención estética*.

—, *Monsieur Teste*, trad. Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos, 1980. Contiene *Prefacio, La velada en casa del señor Teste, Carta a la señora Emilie Teste, Extractos del cuaderno de bitácora del señor Teste, Carta de un amigo, El paseo con el señor Teste, Para un retrato del señor Teste, Algunos pensamientos del señor Teste, Fin del señor Teste*.

—, *El Señor Teste*, trad. Salvador Elizondo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972. Contiene *Prefacio, La velada en casa del señor Teste, Carta a la señora Emilie Teste, Extractos del cuaderno de bitácora del señor Teste, Carta de un amigo, El paseo con el señor Teste, Para un retrato del señor Teste, Algunos pensamientos del señor Teste, Fin del señor Teste*.

—, *Trece Cartas de Paul Valéry a Victoria Ocampo, Sur*, 132 (octubre de 1945), 80-104.

—, *Valéry en quintaesencia (Antología de pensamientos valerianos)*, Prólogo de L. I. Beltrán, trad. anónimo, Madrid, Edic. La Gacela, 1942.

—, *Variedad I. Estudios literarios, Estudios Filosóficos*, trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Buenos Aires, Losada, 1956. Contiene *Cánticos espirituales, Variaciones sobre un pensamiento, Sobre Fedra mujer, Prefacio a las Cartas Persas, Stendhal, Situación de Baudelaire, La Tentación de (San) Flaubert, Stéphane Mallarmé, «Le coup de dés», Última visita a Mallarmé*.

—, *Variedad II. Ensayos casi políticos, Teoría poética y estética, Memorias del poeta*, trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Buenos Aires, Losada, 1956. Contiene *Balance de la inteligencia, Inspiraciones mediterráneas, Agradecimiento a la Academia Francesa, Discurso de la historia, A propósito de poesía, Discurso sobre la estética, Poesia y pensamiento abstracto, Lección inaugural al curso de Poética del Collège de France, De la Enseñanza de la Poética en el Collège de France, Fragmentos de

las memorias de un poema, A propósito de «El cementerio marino», Comentarios a «Charmes».

4.2. *Diálogos y Teatro*

Valéry, Paul, *El Alma y la Danza. Eupalinos o el Arquitecto,* trad. José Carner, Buenos Aires, Losada, 1944.

—, *El Alma y la Danza,* trad. anónimo, en *El Español,* 18 de agosto de 1945.

—, *Anfión (Melodrama),* trad. Emilio Gascó Contell, en *El Cementerio Marino,* Madrid, Escelicer, 1960, 93-139.

—, *Cantata del Narciso,* trad. Ángel J. Battistessa, Buenos Aires, Ed. Huella, 1941.

—, *Diálogo del Árbol,* trad. Rafael Pérez Delgado, Madrid, Edit. Luz, 1949.

—, *Eupalinos ou l'Architecte,* ed. bilingüe, trad. Mario Pani, Monterrey, Ed. Sierra Madre, 1978.

—, *Eupalinos o el Arquitecto,* seguido de *Paradoja sobre el Arquitecto,* trad. Josep Carner y Marta Nadal, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.

—, *La idea fija,* trad. José Bianco, Buenos Aires, Losada, 1954.

—, *La idea fija,* trad. y notas de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1988.

—, *Mi Fausto (Esbozos),* trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1957.

—, *Mi Fausto,* trad. Marita Gomis, Barcelona, Icaria, 1987. Contiene *Lust, La señorita de cristal, El solitario o las maldiciones del universo, Discurso en honor de Goethe.*

—, *Semiramis (Melodrama),* trad. Emilio Gascó Contell, en *El Cementerio Marino,* Madrid, Escelicer, 1960, 141-169.

—, *La Señorita de cristal.* Fragmento de *Mon Faust,* Acto II, escena 5. Trad. Raimundo Lida, en *Sur,* 132 (octubre de 1945), 58-79.

4.3. *Poemas*

Valéry, Paul, *La Abeja,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino, Cántico de las Columnas, Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.

—, *Aire de Semiramis,* trad. Ángel J. Battistessa, *El Poeta en su Poema,* Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, 297-299.

—, *Aire de Semiramis,* trad. Ángel J. Battistessa, en *La Nación* (Buenos Aires), 5 de agosto de 1945.

—, *A la aurora,* trad. Gerardo Diego, en *Tántalo,* Madrid, Ágora, 1960, 30-31.

—, *Algunos Poemas,* edición bilingüe, trad. y Epílogo de Jorge Guillén, Barcelona, Ocnos, 1972. Contiene *El Silfo, Las Granadas, La durmiente* y *El Cementerio Marino.*

—, *El Amante de Poemas,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 37-38.

—, *Ana,* trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry,* Madrid, Visor, 1973, 23-25.

—, *Antología de Poetas Franceses Contemporáneos,* Selección y trad. Edmundo Bianchi, Prólogo de André Maurois, Buenos Aires, Hachette, 1944. Contiene *Fragmento, Helena, Los Pasos, Poesía, Narciso (Fragmento)* y *El Remero.*

—, *Aria de Semiramis,* trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry,* Madrid, Visor, 1973, 26-30.

—, *Au Bois Dormant,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 109.

—, *Aurora,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 6-10.

—, *Aurora,* trad. Gerardo Diego, en *Leonardo,* V (1945), 197-201.

—, *Aurora,* trad. Enrique Díez Canedo, en *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 441-443.

—, *Baignée,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 110.

—, *El Baño,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 72.

—, *Le Bois Amical,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 113.

—, *El Bosque amigo,* trad. Andrés Holguín, en *Poesía Francesa. Antología,* Madrid, Guadarrama, 1954, 409.

—, *El Bosque amistoso,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 32.

—, *Cállate,* trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry,* Madrid, Visor, 1973, 72.

—, *Cántico de las Columnas,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 17-21.
—, *Cántico de las Columnas,* trad. anónimo, en *El Español* (Madrid), 18 de agosto de 1945.
—, *Cántico de las Columnas,* trad. Enrique Díez Canedo, en *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 439-440.
—, *El Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* trad. Jorge Carrera Andrade, Caracas, Ed. Destino, 1945. Contiene *Estudio para Narciso, Las Granadas, La Abeja, Helena, Estío, Palma* y *La Hilandera.*
—, *César,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 32.
—, *César,* trad. Andrés Holguín, en *Poesía Francesa. Antología,* Madrid, Guadarrama, 1954, 411.
—, *Como a la orilla del mar,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 76-78.
—, *Como en la orilla del mar,* trad. Emilio Oribe, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 451-452.
—, *La Dormeuse,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 111.
—, *La Durmiente,* trad. Eugenio de Nora, en *Cisneros,* 11 (1946), 57.
—, *Episodio,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 11-12.
—, *Esbozo de una Serpiente,* trad. Enrique Díez Canedo, en *Tierra Nueva,* II, 7-8 (abril de 1941), 3-12.
—, *Esbozo de una Serpiente,* trad. de C. R. de Dampierre, en *Escorial,* XVI (1944), 233-243.
—, *Esbozo de una Serpiente,* trad. Óscar Vera Lamperein, en *Babel* (Santiago de Chile), julio-agosto de 1948, 169-176.
—, *Esbozo de una Serpiente,* trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry,* Madrid, Visor, 1973, 31-41.
—, *Estío,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.
—, *Estudio Para Narciso,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.

—, *La Falsa Muerte,* trad. Rafael Alberti, en *Sur,* 132 (octubre de 1945), 56.

—, *La Falsa Muerta,* trad. Eugenio de Nora, en *Cisneros,* 11 (1946), 59.

—, *La Fausse Morte,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 112.

—, *Fragmento* («Una tarde adornada de palomas»), trad. Edmundo Bianchi, en *Antología de Poetas Franceses,* Buenos Aires, Hachette, 1944, 119.

—, *Fragmento (Único) del Primer Narciso,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 34-36.

—, *Fragmentos de Narciso.* Trad. Ángel J. Battistessa, en *El Poeta en su Poema,* Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, 311-318.

—, *Las Granadas,* trad. Andrés Sobejano, en *Suplemento literario de La Verdad* (Murcia), 16 de marzo de 1924.

—, *Las Granadas,* trad. Leopoldo Díaz, en *Nosotros* (Buenos Aires), L, 195 (1925), 492.

—, *Las Granadas,* trad. Jorge Guillén, en *Hommage des écrivains ètrangers à Paul Valéry,* Maestricht, Stols, 1927, 103-104.

—, *Las Granadas,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 13-14.

—, *Las Granadas,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 56.

—, *Las Granadas,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.

—, *Las Granadas,* trad. Eugenio de Nora, en *Cisneros,* 11 (1946), 58.

—, *Las Granadas,* trad. Néstor Ibarra, en *La Nación* (Buenos Aires), 5 de agosto de 1945.

—, *Las Granadas,* trad. Javier Sologuren, en *Las uvas del racimo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 207.

—, *Habla Narciso,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 28-32.

—, *Helena,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 31.

—, *Helena,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 22-23.

—, *Helena,* trad. Edmundo Bianchi, en *Antología de Poetas Franceses,* Buenos Aires, Hachette, 1944, 119.

—, *Helena,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.

—, *Helena,* trad. Emilio Oribe, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 449.

—, *La Hilandera,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.

—, *La Hilandera,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *La Poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 435-36.

—, *La Hilandera,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 107-108.

—, *Interior,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 58-60.

—, *La Joven Madre,* trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry,* México, Prisma, 1943, 71.

—, *La Muerta Fingida,* trad. Enrique Díez Canedo, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 444.

—, *Nacimiento de Venus,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939, 24-25.

—, *Nacimiento de Venus,* trad. Tomás Segovia, en *El surco y la brasa. Traductores Mexicanos,* ed. Marco Antonio Montes de Oca, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 304.

—, *Narciso,* trad. Edmundo Bianchi, en *Antología de Poetas Franceses,* Buenos Aires, Hachette, 1944, 121-123.

—, *Narciso habla,* trad. Ángel J. Battistessa, en *El Poeta en su Poema,* Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, 310-311.

—, *Narcisse parle,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 104-106.

—, *Nueve Poemas de Valéry,* trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte,* Barcelona, Azor, 1939. Contiene *Aurora, Episodio, Las Granadas, El vino perdido, Cántico de las Columnas, Helena, Nacimiento de Venus, Silfo* y *Habla Narciso.*

—, *Oda Secreta,* trad. Enrique Díez Canedo, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 444.

—, *Palma,* trad. Jorge Carrera Andrade, en *Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas,* Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.

—, *Palma,* trad. M. Valdivieso, *Garcilaso,* 28 (1945), sin pág.

—, *Palma,* trad. Lysandro Z. D. Galtier, en *La Traducción Literaria,* Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1965, tomo II, 266-269.

—, *Palma,* trad. Guillermo Roussel, en *Plural,* 68 (mayo de 1977), 56-58.

—, *Los Pasos,* trad. Andrés Sobejano, en *Suplemento literario de La Verdad* (Murcia), 16 de marzo de 1924.

—, *Los Pasos,* trad. Eduardo Bianchi, en *Antología de Poetas Franceses,* Buenos Aires, Hachette, 1944, 120.

—, *Los Pasos,* trad. Eugenio de Nora, *Espadaña,* 1 (mayo de 1944), 11.

—, *Los Pasos,* trad. Andrés Holguín, en *Poesía Francesa. Antología,* Madrid, Guadarrama, 1954, 410.

—, *Los Pasos,* trad. Carlos R. Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry,* Madrid, Visor, 1973, 21.

—, *Los Pasos,* trad. Javier Sologuren, en *Las uvas del racimo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 208.

—, *Los Pasos,* trad. Luis Guarner, en *Antología de Poetas Franceses,* Barcelona, Ed. Fama, 1958, 119.

—, *Poema,* trad. Emilio Oribe, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo,* ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 452-53.

—, *Poemas,* trad. Carlos R. de Dampierre, Madrid, Visor, 1973. Contiene *Los pasos, El silfo, Ana, Aria de Semiramis, Esbozo de una serpiente, La joven parca, Poesía en bruto Canto de la idea madre, Cállate, Salmo S.,* y *Salmo T.*

—, *Poesía de Paul Valéry,* trad. Rafael Lozano. Reproducciones de cuatro aguafuertes de Paul Valéry y de un retrato del poeta, por L.-J. Soulas, México, Prisma, 1943. Contiene *Helena, César, El Bosque Amistoso, Fragmento (Único) del Primer Narciso, El Amante de Poemas, Tres Fragmentos (Únicos) del Segundo Narciso, El Silfo, Las Granadas, El vino perdido, Interior, El Cementerio Marino, La Joven Madre, El Baño, Psalmo sobre una Voz, Como a la Orilla del Mar.*

—, *Poesía en Bruto. Canto de la Idea Madre,* trad. Carlos R. Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry,* Madrid, Visor, 1973, 69-71.

—, *El remero,* trad. Edmundo Bianchi, en *Antología de Poetas Franceses,* Buenos Aires, Hachette, 1944, 124.

—, *Salmo S*, trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry*, Madrid, Visor, 1973, 73.

—, *Salmo T*, trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry*, Madrid, Visor, 1973, 74.

—, *Psalmo sobre una Voz*, trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry*, México, Prisma, 1973, 74-75.

—, *Salmo sobre una Voz*, trad. Emilio Oribe, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo*, ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 450-51.

—, *La Serpiente*, trad. Juan Ortega Costa, en *La Serpiente* y *La Parca Joven*, Madrid, Adonais, 1956.

—, *El silbo*, trad. Antonio Carvajal, en *Del viento en los jazmines*, Madrid, Hiperión, 1984, 43.

—, *El silfo*, trad. Fernando Pereda, París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, VRY Ms 1032 (1934).

—, *Silfo*, trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte*, Barcelona, Azor, 1939, 26-27.

—, *El Silfo*, trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry*, México, Prisma, 1943, 55.

—, *El Silfo*, trad. Rafael Alberti, *Sur*, 132 (octubre de 1945), 57.

—, *El Silfo*, trad. Jorge Guillén, en *Algunos Poemas de Paul Valéry*, Barcelona, Ocnos, 1972, 11.

—, *El Silfo*, trad. Carlos R. de Dampierre, en *Poemas de Paul Valéry*, Madrid, Visor, 1973, 22.

—, *Tres Fragmentos (Únicos) del Segundo Narciso*, trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry*, México, Prisma, 1943, 43-54.

—, «Variaciones de una *Durmiente*». Cuatro traducciones en verso de *La Dormeuse*, trad. Jorge Guillén, en *Sur*, 132 (octubre de 1945), 51-55.

—, *Le Vin Perdu*, trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 114.

—, *El vino perdido*, trad. Félix Ros, en *Nueve Poemas de Valéry* y *Doce Sonetos de la Muerte*, Barcelona, Azor, 1939, 15-16.

—, *El vino perdido*, trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry*, México, Prisma, 1943, 57.

—, *El vino perdido*, trad. Emilio Oribe, en *La Poesía Francesa del Romanticismo al Superrealismo*, ed. Enrique Díez Canedo, Buenos Aires, Losada, 1945, 449-450.

—, *El vino perdido*, trad. Fernando Pereda, París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, VRY Ms 1032 (1934).

4.4. «*La Joven Parca*»

Valéry, Paul, *La Joven Parca*, trad. parcial Mariano Brull, en *Revue de Littérature Comparée*, XI (1931), 74-75.
—, *La Joven Parca*, trad. Mariano Brull, La Habana, Ed. Orígenes, 1941.
—, *La Joven Parca*, trad. Mariano Brull, Prefacio Mathilde Pomès, Paris, Civilisations du Sud, 1950.
—, *La Jeune Parque*, trad. Carlos R. Dampierre, Madrid, Ed. Cuadernos Hispanoamericanos, 1950.
—, *La Joven Parca*, trad. Juan Ortega Costa, en *La Serpiente y la Parca Joven*, Madrid, Adonais, 1956.
—, *La Parca Joven*, trad. Alí Lameda, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 120 (1957), 67-79.
—, *La Joven Parca*, trad. M. Forteza y Gaziel, en *Viau* (Buenos Aires), sin fecha, sin pág.

4.5. «*El Cementerio Marino*»

Valéry, Paul, *El Cementerio Marino*, trad. Jorge Guillén, en *Revista de Occidente* (junio de 1929), 340-353.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Jorge Guillén. Dibujos de Gino Severini. Grabados al boj de Pierre Dubreuil, Madrid, París, Buenos Aires, 1930.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Mariano Brull, París, Chartres, Imp. Durand, 1930.
—, *Le Cimetière Marin*, trad. Saint-Ybars [Néstor Ibarra], Prefacio de G. L. (sic) Borges, Buenos Aires, Schillinger, 1931.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Emilio Oribe, Montevideo, Ed. de la Revista *Letras*, 1932.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Alfonso Gutiérrez Hermosillo, México, Universidad Nacional Autónoma, sin fecha. La traducción es de 1937.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Óscar Vera Lamperein, Santiago de Chile, Instituto Chileno-Francés de Cultura, 1940.
—, *El Cementerio Marino*, trad. R. Olivares Figueroa, Caracas, Ed. Grupo Viernes, 1940.

—, *El Cementerio Marino*, trad. Germán Berdiales, sin edición, fecha o páginas [¿años 40?].
—, *El Cementerio Marino*, trad. Rafael Lozano, en *Poesía de Paul Valéry*, México, Prisma, 1943, 61-66.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Federico Muelas y Rafael Pérez-Delgado, en *Garcilaso*, 14 (junio de 1944), sin pág.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Gerardo Diego, en *La Nación* (Buenos Aires), 9 de diciembre de 1945. También en *Tántalo*, libro de Gerardo Diego, Madrid, Ágora, 1960, 19-25.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Jorge Carrera Andrade, en *El Cementerio Marino. Cántico de las Columnas. Otros Poemas de Paul Valéry*, Caracas, Ed. Destino, 1945, sin pág.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Guillermo R. Bosch, en *Cisneros*, 11 (1946), 62-66.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Carlos Antonio Arcán, en *Escorial*, XX (diciembre de 1949), 989-993.
—, *El Cementerio Marino*, trad. C. A. Viola Soto, sin edición, fecha o páginas [¿años 50?].
—, *El Cementerio Marino*, trad. Carlos Edmundo de Ory, en *Platero*, 6 (junio de 1951), sin pág.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Emilio Gascó Contell. Precedido de *Inspiraciones Mediterráneas* y seguido de *Anfión* y *Semíramis*, Madrid, Escelicer, 1960, 74-91.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Jaime Alcalay, en *Clásicos Modernos*, Buenos Aires, Galatea, 1960, 9-20.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Carlos Fantini, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* II, 1-2 (mayo-junio de 1961), 209-219.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Américo Vidal, Montevideo, Ed. Estuario, 1962.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Ángel J. Battistessa, en *El poeta en su poema*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, 329-332.
—, *Le Cimetière Marin*, trad. Alfonso Rubio, Monterrey, Ed. Sierra Madre, 1971.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Antonio Galván, en *Tres Soledades y la mía. El Cementerio Marino de Paul Valéry*, Valencia, sin editorial, 1971, 33-61.
—, *El Cementerio Marino*, trad. Raúl Gustavo Aguirre, en *Poetas franceses contemporáneos*, Buenos Aires, Ed. Librerías Fausto, 1974, 181-190.

—, *El Cementerio Marino,* trad. María-Jesús Velo y Alejandro Amusco, Barcelona, Judit, 1975.

—, *El Cementerio Marino,* trad. Javier Sologuren, en *Las Uvas del Racimo. Silva de varia versión,* Lima, Instituto Nacional de la Cultura, 1975, 150-154.

—, *El Cementerio Marino,* trad. Jorge Rojas, en *Obras Completas,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1978, 98-103.

—, *Le Cimetière Marin. El Cementerio Marino,* trad. Héctor Eduardo Ciocchini y Héctor Blas González, Buenos Aires, Cármina, 1984.

—, *Le Cimetière Marin,* trad. Jorge Valdivieso, en *Revista Chilena de Literatura,* 29 (abril de 1987), 183-187.

—, *El Cementerio Marino,* trad. Antonio Pamies, en *Campus Cultural,* 12 (marzo de 1987), 24-25.

—, *El Cementerio Marino,* trad. Eugenio Florit, Miami de la Florida, sin editor, 1990.

—, *El Cementerio Marino,* trad. Mariano Roldán, *Anfora Nova,* 6-7 (1991), 44-53.

—, *El Cementerio Marino,* trad. Mariano Roldán. Prólogo de Manuel Alvar. Versión corregida de la traducción anterior, Cabra (Córdoba), Gráficas Flora, 1993.

—, «El Cementerio Marino», trad. inédita Manuel Álvarez Ortega, mecanografiada, sin fecha, 1-3.

—, «El Cementerio Marino», trad. inédita y mosaico sobre 12 traducciones anteriores por Bernard Brossollet, manuscrita, 1978, 1-6.

5. Obras de Paul Valéry con referencias sobre España e Hispanoamérica

Se incluyen a continuación, según su fecha de publicación, las obras de Valéry que contienen referencias implícitas o explícitas a España e Hispanoamérica. El número entre paréntesis es el que corresponde a la *Bibliographie des Oeuvres de Paul Valéry* (París, Librairie Auguste Blaizot, 1976), editada por George Karaiskakis y François Chapon. En caso de no figurar en dicho libro, se indica entre paréntesis dónde se encuentran o han sido publicadas.

1888, *Carnet Noir* (Apuntes de adolescente. Manuscrito en Bibliothèque Nationale, París).

1889, *La Marche Impériale* (443).

1890, *Retour des Conquistadors* (Bibliothèque Littèraire Jacques Doucet, París).

1891, *Au Bois Dormant* (21).

—, *Notas manuscritas (6 folios) sobre Ignace de Loyola - Exercices spirituels,* Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París.

1892, *Christophe Colomb devant les taureaux par Léon Bloy* (465).

—, *Sainte Alexandrine de Zurbarán* (173 y 351). *Glose sur Quelques Peintures.*

—, *Essai sur le mortel* (en *Cahiers 1894-1914,* vol. III, París, Gallimard, 1990, 566-570).

1895, *Album de Mlles. de Heredia* (en *Bulletin du Bibliophile,* 1972 (1), 2).

1917, *La Jeune Parque* (12).

1919, *Note et Digression* (4A).

1920, *Quatrain à Ricardo Viñes* (Valéry-Larbaud, «Paul Valéry et la Méditerranée», en *Paul Valéry* (París, Ed. de la Revue Le Capitole, 1926, pág. 106).

1920 a 1937, *Notes Diverses.* Après 1900 II 1920-37. Biblioteca Nacional de París, Sección de Manuscritos, *Fonds Valéry.* VAL 111 n.º 19119. El feuillet 258 contiene una nota inédita sobre *La Rendición de Breda* de Velázquez.

1921, *Ébauche d'un Serpent* (28).

1922, *Le Vin Perdu* (29).

—, *Palme* (29).

—, *A Francis de Miomandre* («Paul Valéry». *Littérature Moderne 2,* París, Ginebra, Champion Slatkine, 1991), 201.

1923, *Au sujet d'Eureka* (32).

1924, *Lettre à José Ortega y Gasset* (39).

—, *A Juan Ramón Jiménez* (61 y 61A).

—, *La crise de l'Esprit* (40).

1925, *Extrait du Log-Book de Monsieur Teste* (7D).

—, *A Miguel de Unamuno* (Mathilde Pomès, «Unamuno et Valéry», en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno,* 1 (1948), 69). Manuscrito en Bibliothèque Nationale, París.

1926, *Rhumbs* (65).

—, *César* (66).
—, *Souvenirs littéraires* (Conferencia de Valéry, resumida en *Journal de Monaco*, 4 de marzo de 1926).
—, *Discours au Pen Club* (80).
1927, *Images de la France* (175).
—, *Notes sur la Grandeur et la Décadence de l'Europe* (139).
—, *Autres rhumbs* (89).
1929, *Lettre à Jorge Guillén* (Paul Valéry, *Algunos Poemas*, ed. Jorge Guillén, Barcelona, Ocnos, 1972, 78).
1931, *Regards sur le monde actuel* (175).
1932, *Lettre-préface à Légendes du Guatemala, par Miguel Ángel Asturias* (200).
—, *L'idée fixe* (191).
—, *Triomphe de Manet* (195).
—, *Autour de Corot* (173A).
1933, *L'Avenir de la Culture* (210).
—, *Lettre à Salvador de Madariaga* (205).
—, *Lettre du 17 Juin 1933 au colonel Godchot* (398).
—, *Discours à Madrid* (Institut International de Coopération Intellectuelle, *L'Avenir de la Culture*, volumen II de *Entretiens* (París, sin fecha [1933]) págs. 281-85).
—, *Projet d'organisation du Centre Universitaire Méditerranéen* (209).
1934, *Semíramis* (220).
—, *Préface à la Lutte pour la Paix par M. H. Cornejo* (227).
—, *Pour un portrait de Monsieur Teste* (85F).
1935, *Lope de Vega* (*Books Abroad*, 45 (1971), págs. 586-591).
1936, *Contre l'horrible facilité de détruire* (264 bis).
—, *Philosophie de la Danse* (318).
1937, *Cours de Poétique* (*Yggdrasil*, IX-XXIV, 25 Déc. 1937 - 25 Fév. 1939) y la continuación en manuscrito depositado en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París).
1938, *L'Amérique, projection de l'Esprit européen* (175D).
—, *Conférence à l'Exposition du Livre Argentin* (Manuscrito en Bibliothèque Nationale, París).
1939, *Cantate du Narcisse* (313A, B, C, D, E, F).
—, *Préface à Poèmes de Mariano Brull* (319).
1941, *Poésie brute* (320A).

—, *Une vue de Descartes* (333).

—, *Préface à Les Cantiques Spirituels de Saint Jean de la Croix, traduits en vers français par le R. P. Cyprien, Carme déchaussé* (330).

1943, *Au temps de Marcel Prévost* (353).

1945, *Préface aux Poèmes de Sainte Thérèse d'Avila* (texto inédito, propiedad de M. Jean-Luc de Carbuccia).

—, *Lettres à Victoria Ocampo* (382).

—, *Mon Faust* (335A).

1946, *Lettre à Enrique Larreta* (392).

—, *Préface à Poèmes Choisis*, de Gabriela Mistral (394).

1957 a 1961, *Cahiers*, 29 vols., París, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique. Abarcan 50 años de la vida de Valéry.

6. Correspondencia de Paul Valéry con especial referencia al mundo hispánico

La correspondencia de Paul Valéry es muy abundante, en parte inédita y/o en manos privadas; es objeto de públicas subastas con cierta regularidad, todo ello sin tener en cuenta lo que todavía queda en manos de la propia familia de Valéry. Entre las cartas de claro interés hispánico escritas por Valéry, cabe destacar las dirigidas a los siguientes receptores (páginas entre paréntesis):

6.1. *André Gide*

A) Inédita:

1. marzo de 1898: Guerra de Cuba.

B) Publicadas en: André Gide-Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, París, Gallimard, 1965.

2. 22 de marzo de 1893 (181): Ser el Gran Capitán de sí mismo.
3. 2 de septiembre de 1893 (187): *La vida es sueño* de Calderón.
4. 14 de julio de 1894 (207): Comparación entre Ignacio de Loyola y la City londinense.
5. 19 de abril de 1897 (291): Crítica de Don Quijote.
6. 13 de julio de 1906 (407): «Música callada» (San Juan).

7. 14 de junio de 1917 (448): Traducción al castellano *Jeune Parque*.
8. 2 de marzo de 1918 (462): Lengua española.
9. 20 de septiembre de 1932 (515): Viaje a España.

6.2. *Gustave Fourment*

Publicadas en: Paul Valéry-Gustave Fourment, *Correspondance*, ed. Octave Nadal, París, Gallimard, 1957.

10. 28 de agosto de 1887 (43): Carlos V.
11. 9 de septiembre de 1887 (48): Utiliza fórmula calderoniana.
12. 4 de enero de 1898 (146): Sobre *Arithmetica Universalis* (Lulio, Leibniz).
13. 21 de marzo de 1900 (155): Anuncia noviazgo con Mlle. Gobillard. Conexión mexicana y ambiente hispano del clan Manet.
14. 7 de enero de 1902 (165): Política venezolana.

6.3. *Pierre Louÿs*

La correspondencia Louÿs-Valéry dispersa entre colecciones públicas y particulares se puede consultar en Biblioteca Nacional de París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (D), el compendio de cartas de Valéry *Lettres à quelques-uns*, París, Gallimard, 1952 (Q), el catálogo de la Exposición *Paul Valèry Pré-Teste*, París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 1966 (PT), y el catálogo de la venta de la *Bibliothèque du Professeur Millot* (París, Ader, Picard, Tajan, 15 de junio de 1991):

15. 14 de septiembre de 1890 (21Q): Habla de su catolicismo «un peu espagnol».
16. 21 de diciembre de 1890 (41Q): Prepara *Retour des Conquistadors*.
17. 7 de enero de 1891 (28PT): Envía *Retour des Conquistadors* dedicado a Heredia.
18. 10 de marzo de 1891 (D): Pide que no se publique *Retour des Conquistadors*.
19. 31 de marzo de 1898 (D): Posición pro-española en guerra hispano-norteamericana.
20. 8 de diciembre de 1910 (91Q): Asiste adaptación teatral de novela española de Louÿs.
21. 15 de junio de 1917 (D): Comenta traducción española *Jeune Parque*.

6.4. *Marius André*

Correspondencia prácticamente inédita que se conserva en Bibliothèque Calvet d'Avignon, Legs Marius André, Manuscrit 5510, Feuillets 562-574 y en el Fonds Valéry de la Biblioteca Nacional de París, Correspondance montpelliéraine (Achat 25459) Feuillets 1-18.

22. 10 de octubre de 1919 (F566): Heredia y viajes a España.
23. marzo de 1920 (F568-69): Góngora y Gracián.
24. Posterior sin fecha (F573): Sobre Góngora.
25. Posterior sin fecha (F574): Sobre Gracián.

6.5. *Philippe Bunau-Varilla*

Existen muy pocas cartas reproducidas íntegramente en los *Cahiers*. Por su extraordinario interés cabe citar la del 9 de noviembre de 1903 dirigida al Ministro Plenipotenciario que negoció en nombre de Panamá el acuerdo final sobre el Canal con Estados Unidos.

26. 9 de noviembre de 1903 (III, 194-196): Sobre elección trazado llamado de la Culebra para Canal Panamá.

6.6. *Archivo Familia Valéry*

Cartas inéditas facilitadas gracias a la amabilidad de la hija del poeta, Mme. Agathe Rouart-Valéry.

27. mayo de 1924. A su esposa, Comentario Residencia Estudiantes de Madrid.
28. 23 de mayo de 1924. A su esposa, Viaje a Barcelona, donde se cruza con el Rey.
29. 3 de mayo de 1933. A su esposa, Sobre Castilla y Don Quijote.
30. 7 de mayo de 1933. A su esposa, Problemas políticos reunión Comité Letras y Artes SDN. Mención de Unamuno.

6.7. *Emilie Noulet*

En la Biblioteca Nacional de París, Sección de Manuscritos 19203-II, feuillets 240 y 261, se encuentran estas dos cartas sobre Guerra Civil Españo-

la dirigidas a la que iba a convertirse en mujer del poeta catalán Josep Carner:

31. 22 de abril de 1937, Feuillet 240, Ha hablado con Malraux sobre Guerra Civil Española.
32. 22 de marzo de 1938, Feuillet 261, Se declara muy afectado por la Guerra Civil Española.

Las cartas a José Ortega y Gasset, a Juan Ramón Jiménez, a Miguel de Unamuno, a Jorge Guillén, a Salvador de Madariaga, a Victoria Ocampo, a Enrique Larreta... están incluidas en la sección 1.5. de esta bibliografía págs. 345-348, *Obras de Paul Valéry con referencias sobre España e Hispanoamérica*.

II
BIBLIOGRAFÍA SOBRE PAUL VALÉRY Y EL MUNDO HISPÁNICO

Ciertos textos clásicos (*Ars Magna* de Llull, *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, Santa Teresa, *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, *Don Quijote, El Licenciado Vidriera* y *La Gitanilla* de Cervantes, Góngora y Gracián, *Eco y Narciso, La Hija del Aire, El mágico prodigioso* y *La vida es sueño* de Calderón...) o modernos, pero muy conocidos y de fácil acceso (Darío, Unamuno, *Ifigenia cruel* de Reyes, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Pierre Ménard* de Borges, *Los Reyes* y *Rayuela* de Cortázar...), no figuran en la bibliografía por parecer innecesario. En cambio, las referencias concretas de un texto clásico que pudo ser conocido por Valéry en circunstancias especiales sí figuran. Ej. Cervantes, del que no se cita ninguna edición concreta de *El Quijote* o de *El Licenciado Vidriera*, pero sí *La Gitanilla* (*La Bohémienne*, trad. Viardot) por ser una edición popular de los Ferrocarriles Franceses vendida en las estaciones durante el siglo pasado. Similarmente, Borges, del que no figura el *Pierre Ménard*, pero sí el prólogo a la traducción de *Le Cimetière Marin* por St. Ybars (Néstor Ibarra), de mucho más difícil localización (cf. sección 1.4.5. de esta bibliografía).

Abraham, Hélène, *Un art de l'interprétation. Claire Croiza. Les cahiers d'une auditrice (1924-1939)*, París, Office de Centralisation d'Ouvrages, 1954.

Aguirre, J. M., «Pies/Palomas, Casal, Vielé-Griffin, Valéry, Pemán», *Revista Iberoamericana* XLI, 91 (abril-junio de 1975), 257-261.

Alazraki, Jaime, *En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

Albuja de Guarderas, M.ª del Carmen, «Ensayo comparativo de dos manifestaciones poéticas, *El Cementerio Marino* (Paul Valéry). *Elegías de Duino* (Rainer Maria Rilke)», tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 1970.

Alejo, Justo, *El aroma del Viento*, Madrid, Ayuso, 1980.

Alfaya, Javier, Pról. *Antología poética* de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Alianza, 1981, 7-23.

Alonso, «Crónica literaria», *La Nación*, 16 de oct. de 1927.

Alonso, Dámaso, *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1966.

—, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.

Álvarez, José M.ª, *Museo de Cera*, Murcia, Editores Regional, 1984.

Allain-Castrillo, Monique, «Croisée de Perspectives, Paul Valéry et Ortega y Gasset», *Recherches sur la Philosophie et le langage*, 11 (1989), 61-73.

—, «Corps de femmes, Présence/Absence hispanique chez Paul Valéry», *Bulletin des Études Valéryennes*, 67 (Nov. 1994), 175-196.

—, «Euterpe élusive ou les relations inachevées de Paul Valéry avec la Musique», *Bulletin des Études Valéryennes*, 38 (Mars 1985), 27-49.

—, «Musique tacite, solitude sonore: Valéry et Saint Jean de la Croix», *Paul Valéry: Musique Mystique, Mathématique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, 267-275.

—, «Les Noces Catalanes de Valéry», *Paul Valéry 6. Mare Nostrum*, París, Minard, 1989, 179-218.

—, «Templando ideas», *El País*, 6 de ag. de 1987.

—, «Valéry y el mundo hispánico», ts., Madrid, Universidad de Nueva York (mayo de 1968), 1-65.

Allain-Castrillo, Monique, Philippe-Jean Quillien, François Valéry, Serge Bourjea (ed.), *Paul Valéry et le Politique*, París, L'Harmattan, 1994.

Allúe y Morer, Fernando, «El Cementerio Marino, Dos Maestros Traductores», *Poesía Española*, 182 (feb. de 1968), 29-32.

Amorós, Amparo, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1991.

—, «La retórica del silencio», *Los Cuadernos del Norte* III, 16 (nov.-dic. de 1982), 18-27.

Amorós, Andrés, *Eugenio d'Ors, crítico literario*, Madrid, Prensa Española, 1971.

Amusco, Alejandro y M.ª Jesús Velo, *Carta* a Monique A. Castrillo, 12-XII-75.

André, Marius, *Le Bienheureux Raymond Lulle (1232-1315)*, París, Lecoffre, 1900.

—, «Luis de Góngora», *Hispania*, V (enero-marzo de 1922), 41-49.

—, *Cartas* a Valéry (inéditas). Bibliothèque Calvet (Avignon): Legs Marius André, especialmente la de 30 de septiembre de 1919.

Andreu, Pierre y Frédéric Grover, *Drieu la Rochelle*, París, Hachette, 1979.

Anglès, Auguste, «L'accueil des littératures étrangères dans la N.R.F., 1903-1914», *La revue des revues*, 2 (1986), 9.

Anzieu, Didier, «L'exemple du Cimetière Marin». *Le Corps de L'Oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

Arnold, A. J., «La querelle de la poésie pure», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 70 (Mai-Juin 1970), 445-454.

Asturias, Blanca, «Miguel Ángel Asturias dans sa vie et son travail», *Europe*, 553-554 (Mai-Juin 1975), 11-25.

Asturias, Miguel Ángel, «Coexistencia poética», *ABC*, 26 de mayo de 1968.

—, «Paul Valéry», Conferencia inédita de octubre de 1954, 17 folios dactilografiados, París, Bibliothèque Nationale, Section des Manuscrits, sin catalogar.

Aub, Max, *La Poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954.

Audet, Noël, «Valéry et le poème en prose», tesis doctoral, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1965.

Austin, J. L., «Paul Valéry compose le Cimetière Marin», *Mercure de France*, 1 Mai 1953, 54-57.

Avesnes, «Le mouvement des Idées, Le Barrage nécessaire», *Revue Hebdomadaire*, 10 Déc. 1927.

Ávila, Pablo Luis, «La polémica J. R. Jiménez / J. Guillén y la revista *Orígenes*, Cartas inéditas de J. Guillén a J. Rodríguez Feo», *Jorge Guillén. Aire Nuestro, Una poética afirmativa de las maravillas concretas de la cotidianidad*, Madrid, Anthropos, 1990, 148-159.

Ayerza de Castilho, Laura y Odile Felgine, *Victoria Ocampo,* París, Criterion, 1991.

Azaña, Manuel, *Obras completas T. IV. Memorias políticas y de Guerra,* México, Oasis, 1969.

Azorín, *Agenda,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, 37-40.

—, «Algo sobre poesía», *Sin perder los estribos,* Madrid, Taurus, 1958, 51-56.

—, «El Lazarillo», *El Pasado,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1955, 17-20.

—, «El mapa literario de España», *La amada España,* Barcelona, Destino, 1967, 218-224.

—, «En Cinelandia», *ABC,* 19 de jul. de 1950.

—, «La dirección de la Academia», *Sin perder los estribos,* Madrid, Taurus, 1958, 117-118.

—, «La Historia», *Historia y Vida,* Madrid, Espasa Calpe, 1962, 9-18.

—, «La materia histórica», *ABC,* 26 de en. de 1952.

—, «Los intelectuales», *ABC,* 13 de jun. de 1928.

—, «Modas literarias», *Crítica de años cercanos,* Madrid, Taurus, 1967, 209-214.

—, «Observaciones sobre Valéry», *Crítica de años cercanos,* Madrid, Taurus, 1967, 215-221.

—, «Paul Valéry», *Ultramarinos,* Barcelona, Edhasa, 1966, 133-139.

—, «Tres poetas», *Ultramarinos,* Barcelona, Edhasa, 1966, 112-118.

—, «Una antología francesa», *La Prensa* (Buenos Aires), 6 de nov. de 1927.

Bacarisse, Mauricio, *Poesía francesa: Mallarmé, Rimbaud, Valéry,* La Habana, Ed. del C.N.C., 1966.

Bachat, Charles, «La tentation mystique chez Paul Valéry», *Bulletin des Études Valéryennes* 15 (Sept. 1977), 25-32.

Bachoud, Andrée, «'El paisaje de la multitud que orina', respuesta al *Cimetière Marin*», *Les Langues Néo-Latines* 221 (1977), 20-27.

Baeza, Ricardo, «Paul Valéry y el Arte de Poemancia», *El Sol,* 25 de mayo de 1924.

Baquero, Gastón, *Darío, Cernuda y otros temas poéticos,* Madrid, Ed. Nacional, 1969.

—, «El mensaje de Paul Valéry», *Miami Herald,* 2 de dic. de 1985.

Barbé, Noelle, «Critique de la Philosophie chez Paul Valéry», Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie, Université d'Aix-Marseille, sin fecha.

Barboza, Enrique, «El pensamiento de Paul Valéry», *Cuadernos Americanos,* 2 (mayo-abril de 1965), 108-202.
Barga, Corpus, «Los tés de Madariaga», *Papeles de Son Armadans,* 269-70 (1978), 217-248.
—, «Reflejos de Paris, El retablo de Maese Falla», *El Sol,* 30 de jun. de 1923.
Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino,* vol. 2, Barcelona, Planeta, 1970.
—, *Locuras de Carnaval. Obras Completas,* vol. 6, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
Barral, Carlos, *Años de Penitencia, Memorias I,* Madrid, Alianza, 1982.
—, Pról. a *Sonetos de Orfeo,* de Rainer María Rilke, Barcelona, Lumen, 1983.
—, «Temas de El Cementerio Marino en los Sonetos a Orfeo», *Laye* (nov.-dic. de 1952), 23-30.
—, *Usuras y Figuraciones, Poesía 1952-1972,* Las Palmas, Inventarios Provisionales, editores, 1973.
Barreda, Octavio, «José Gorostiza o de la inteligencia», *Revista de la Universidad de México* (feb. de 1940), 23-24.
Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le Problème de l'Expérience mystique,* París, Félix Alcan, 1924.
Bassolas, Carmen, Ed. *La ideología de los escritores. Literatura y Política en la Gaceta literaria (1927-32),* Barcelona, Fontamara, 1975.
Bastet, Ned, «The Turning Point», fotocopia de conferencia inédita en University of Cambridge, sept. de 1987.
—, «Valéry méditerranéen», *Permanences méditerranéennes de l'Humanisme,* Paris, Les Belles Lettres, 1963, 152-167.
—, «Le Même avec le même. Le Dialogue unitif valéryen et le Troisième acte du *Solitaire*», *Bulletin des Études Valéryennes,* 28 (Novembre 1981), 19-40.
Bastida, Vicente, *Acerca del sentido universal en Paul Valéry,* Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Murcia, 1978.
—, «La epopeya del Tránsito en el *Cimetière Marin* de P. Valéry», *Revista de Filología Francesa,* 2 (1992), 31-37.
Bataillon, Marcel, «Eugenio D'Ors (Barcelona 1882 - Madrid 1954)», *Revue de Littérature Comparée,* XXVIII (1954), 516-18.
Bellver, C. G., *El mundo poético de Juan José Domenchina,* Madrid, Ed. Nacional, 1979.

Benito de Lucas, J., *Antología Poética*, Madrid, Indec, 1984.

Bergamín, José, «La Poética de Jorge Guillén», *Prólogos Epilogales*, Valencia, Pre-Textos, 1985, 31-35.

—, «La supervivencia de Paul Valéry», *La Verdad*, Suplemento literario núm. 22 (8 de jun. de 1924).

Berger, Paul Charles, «Sur Paul Valéry», *Écrits de Paris* (Jan. 1966), 77-89.

Berne-Joffroy, André, *Présence de Valéry*, París, Plon, 1944.

Bianciotti, Hector, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset, 1992.

Blanch, Antonio, *La Poesía Pura Española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.

Blüher, Karl Alfred, «La crítica literaria en Valéry y Borges», *Revista Iberoamericana*, LII, 135-136 (abril-sept. de 1986), 447-461.

Boldy, Steven, *The novels of Julio Cortázar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Bona, Dominique, *Les yeux noirs: les vies extraordinaires des Soeurs Heredia*, Paris, Lattès, 1989.

Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Borges, Jorge Luis, «Evocación de Carlos Mastronardi», *El País*, 21 de feb. de 1986.

—, *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.

—, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-39)*, Barcelona, Tusquets, 1986.

—, «Valéry como símbolo», *Sur*, XIV, 132 (oct. de 1945), 30-32.

Bourjea, Serge, «'Là Marche la Mer', lecture d'un prélude valéryen», *Bulletin des Études Valéryennes*, 48-49 (Nov. 1988), 47-65.

Bousoño, Carlos, *Carta* a Monique Allain Castrillo, 2 de abril de 1978.

Bouvier, René, «Le Courtisan, l'Honnête Homme, le Héros», introducción a *Le Héros* de Baltasar Gracián, trad. Zdislas Milner, París, Tournon, 1937, 2-49.

Breton, Georges le, «Cours de Poétique (2e, 3e et 4e leçons)», *Yggdrasil*, 10 (1938), 153-169.

Brunelli, Giuseppe Antonio, *Paul Valéry-giovane poeta*, Roma, Bonacci, 1987.

Caballero Bonald, J. M., *Selección Natural*, Madrid, Gredos, 1983.

Cabanis, José, *Le Musée espagnol de Louis-Philippe. Goya*, París, Gallimard, 1985.

Cabrera López, Ana, «San Juan de la Cruz y Paul Valéry», *Universidad de La Habana*, 142-147 (1960), 31-40.

Cacambo, «Les lettres chez le concierge», *Candide*, 25 Mai 1933.

Caillois, Roger, «Miguel Ángel Asturias, un réalisme halluciné», *Europe*, 553-54 (Mai-Juin 1975), 26-30.

Cain, Lucienne Julien, «L'être vivant selon Valéry», *La Nef*, 16 (Mars 1946), 25-38.

Caminade, Pierre, «Valéry et la mer», *La Revue Maritime*, 337 (Juin 1978), 2017-24.

Campo, Santiago del, «Paul Valéry o el problema de Narciso», *Atenea*, 269-270 (nov.-dic. de 1947), 442-461.

Campoamor, Fermín R., «Cuatro cartas de Unamuno a Mathilde Pomès», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXIV (1976), 61-68.

Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964.

Camprubi, Zenobia, *Diario I Cuba (1937-1939)*, Madrid, Alianza, 1991.

Cano, José Luis, *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Cano Ballesta, Juan, *La Poesía Española entre Pureza y Revolución (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.

Cañas, Dionisio, *Poesía y Percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión, 1984.

Capote Benot, José M.ª, *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.

Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía, 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1979.

—, *Las armas abisinias. Ensayos sobre Literatura y Arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.

—, «Luis Cernuda y el Purismo Poético, *Perfil del Aire*», *Las Armas Abisinias. Ensayos sobre Literatura y Arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, 199-211.

—, «Miguel Hernández y la poesía pura», *Diario 16*, 21 de marzo de 1992.

Carpentier, Alejo, «Cartas inéditas de Valéry», *El Adjetivo y sus Arrugas*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1980, 24-26.

—, *Crónicas, tomos I y II*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1975-76.

—, *Ese Músico que llevo dentro*, t. I, II y III, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1980.

—, *La consagración de la primavera*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Carvajal, Antonio, «Interviú» por José Méndez, *ABC*, 14 de abril de 1991.

—, *Servidumbre de Paso,* Sevilla, Calle del Aire, 1982.

Casals, Pablo, *Carta* a Mlle. Gobillard (1900), Catálogo de la Exposición *Paul Valéry,* Edimburgo, National Library of Scotland, 1976, 11.

Cassou, Jean, «Lettres espagnoles», *Mercure de France* 1 Avril 1923, 225-29.

—, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine,* París, Simon Kra, 1929.

—, *Le Greco,* París, Rieder, 1931.

Castaño, Francisco, *Breve esplendor de mal distinta lumbre,* Madrid, Hiperión, 1985.

—, «Don de la gallardía (Notas a la poesía de Antonio Carvajal)», *Pliegos de Poesía Hiperión,* 1 (1985), 49-63.

Castelo, Santiago, *Antología. Encuentro de jóvenes poetas españoles e iberoamericanos en lengua castellana residentes en España,* Madrid, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, 1984.

Castellet, José M.ª, *Los escenarios de la memoria,* Barcelona, Anagrama, 1988.

—, *Nueve Novísimos Poetas Españoles,* Barcelona, Barral, 1970.

—, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964). Antología,* Barcelona, Seix Barral, 1966.

Castillo, Alberto del, *José María Sert. Su Vida y su Obra,* Barcelona, Argos, 1949.

Castillo, Horacio, ed., *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el Autor,* Buenos Aires, Ed. Celtia, 1983.

Castro, Américo, *Teresa la Santa y otros ensayos,* Madrid, Alianza, 1982.

Castro, Cristóbal de, «Baudelaire y la posteridad. El hidalgo lírico», *La Vida* (Lima), 6 de agosto de 1927.

Castro Segovia, Jaime, «Un entusiástico comentador de Valéry, Jorge Luis Borges», *Coloquio-Letras* (Lisboa), nov. de 1972, 56-57.

—, «Jorge Luis Borges, commentateur de Léon Bloy et Paul Valéry», *Cahiers de Littérature et de Linguistique appliquée,* 7-8 (1975), 49-53.

Catalogue des Ouvrages légués par Mr. Charles de Vallat, 2 vols., Montpellier, Bibliothèque de la ville de Montpellier, 1891.

Catalogue Vente Victor Sanson, 25 Juin 1937, París, Blaizot, 1937.

Cela, Camilo José, *Conversaciones españolas,* Barcelona, Plaza Janés, 1987.

—, *La Colmena,* Barcelona, Noguer, 1983.

Céleyrette-Pietri, Nicole, *Agathe ou le Manuscrit trouvé dans une cervelle, de Valéry,* París, Minard, 1981.

—, *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'Oeuvre*, Paris, Klincksieck, 1979.

—, «Le Bricolage du poete, travail du vers dans les manuscrits de Valéry», *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, París, Minard, 1985, 93-106.

Cerdá, Martín, «Introducción al silencio de Valéry», *Zona Franca*, II, 34, (junio de 1966), 50-51.

Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.

—, *Perfil del Aire*, ed. Derek Harris, Londres, Támesis, 1971.

—, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral, 1975.

—, «Bécquer y el romanticismo español», *Cruz y Raya*, 26 (mayo de 1935), 71-79.

Cervantes, Miguel de, *La Bohémienne de Madrid*, trad. Louis Viardot, París, Hachette, 1853.

Ciplijauskaité, Biruté, «Jorge Guillén y Paul Valéry, al despertar», *Papeles de Son Armadans*, XCIX (junio de 1964), 267-294.

Clouard, Henry, *La poésie française moderne, des romantiques à nos jours*, París, Gauthier Villars, 1924.

Cohen, Gustave, «Ensayo de explicación de El Cementerio Marino», *El Cementerio Marino de Paul Valéry*, trad. J. Guillén, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

—, «Souvenirs sur Paul Valéry», *Paul Valéry vivant*, Marsella, Cahiers du Sud, 1946, 141.

Coleman, Alexander, «Notes on Borges and American Literature», *Prose for Borges*, ed. Charles Newman and Mary Kinzie, Evanston, Northwestern University Press, 1974, 308-329.

Colinas, Antonio, *Noche más allá de la noche*, Madrid, Visor, 1983.

—, «Paisaje mediterráneo y teoría lírica», *Ínsula*, 444-45 (nov.-dic. de 1983), 10.

Collet, Henri, *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, París, Alcan, 1913.

Connolly, Eileen, *Leopoldo Panero. La poesía de la esperanza*, Madrid, Gredos, 1969.

Corrales Egea, José, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969.

Correa, Gustavo, «El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (oct.-dic. de 1981), 241-258.

Correa Rodríguez, Pedro, *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, Granada, Universidad de Granada, 1994.

Corredor, José M.ª, «El futuro de Europa visto por Valéry y Ortega y Gasset», *Revista de Ciencias Sociales,* IV, 3 (1960), 507-514.

—, «Paul Valéry y el error europeo», *Atenea,* 247 (enero de 1946), 73-84.

Cortázar, Julio, Carta a Roberto Fernández Retamar, 10 de mayo de 1967, *Cinco miradas sobre Cortázar,* Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1968, 93-114.

Cortázar, Julio y Ana M.ª Barrenechea, *Cuaderno de Bitácora de Rayuela,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1983.

Cueva Tamariz, Agustín, «Homenaje póstumo», *La Romería de las Carabelas de Remigio Romero y Cordero,* Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, 11-39.

Curtius, Ernst Robert, *Ensayos críticos acerca de literatura europea,* t. II, Barcelona, Seix Barral, 1959.

Chacel, Rosa, *Estación. Ida y vuelta,* Madrid, Bruguera, 1974.

Charry Lara, Fernando, «Poesía de José Gorostiza», *Eco* (marzo de 1965), 578-81.

Cheymol, Marc, *Miguel Angel Asturias dans le Paris des Années Folles,* Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Chiappini, Gaetano, «L'itinerario apocrifo di Antonio Machado», *La Collina,* 9-10 (dic. 1987-jun. 1988), 15-38.

Dabezies, André, *Visages de Faust au XXe siècle,* París, Presses Universitaires de France, 1967.

Dalí, Salvador, «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)», *Poesía,* 27-28 (1978), 84-85.

Darmangeat, Pierre, *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén,* Madrid, Ínsula, 1969.

—, *Trois poèmes majeurs de Saint Jean de la Croix,* Paris, Poètes de France, 1947.

Debicki, Andrew P., «Sobre la poética y la crítica literaria de José Gorostiza», *Revista Iberoamericana,* XXVI, 51 (en.-jun. de 1961), 147-154.

Dehennin, Elsa, *La Résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927,* París, Didier, 1962.

Delgado, Agustín, *La poética de Luis Cernuda,* Madrid, Ed. Nacional, 1975.

Delgado, Jaime, «Rubén Darío, poeta transatlántico», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 212-213 (agosto-sept. de 1967), 289-331.

Denat, Antoine, «L'art poétique après Valéry», *A.U.M.L.A,* 11 (Sept. 1959), 63-81.

Devoto, Daniel, «De *Amphion* a *Eupalinos*», *Revue de Littérature Comparée*, 3 (Juillet-Sept. 1972), 415-427.

Díaz de Castro, Francisco J., «Antonio Machado y Jorge Guillén», *Antonio Machado, Hoy*, vol. II, Sevilla, Alfar, 1990, 343-364.

—, «Guillén por Guillén (El poeta y su poesía)», *Jorge Guillén, Premio Miguel de Cervantes 1976*, Barcelona, Anthropos, 1987, 47-68.

Díaz Niese, Rafael, *Paul Valéry*, Ciudad Trujillo, R. D., Cuadernos Dominicanos de Cultura, 1945.

Díaz Plaja, Guillermo, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, Aguilar, 1958.

—, «Paul Valéry et l'Espagne», *Entretiens sur Paul Valéry, Actes du Colloque de Montpellier des 16 et 17 Octobre 1971*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 173-177.

Diego, Gerardo, *Crítica y Poesía*, Madrid, Júcar, 1982.

—, «El pensamiento poético de Paul Claudel», *Cuadernos del Idioma*, II, 8 (1966), 5-26.

—, Interviú con Monique A. Castrillo, 22 de marzo de 1968.

—, «La poesía de Paul Valéry», *Leonardo*, V (agosto de 1945), 189-201.

—, «Las versiones españolas de *Le Cimetière Marin*», *Garcilaso*, 28 (ag. de 1945), sin pág.

—, Ed. *Poesía Española Contemporánea (Antología)*, 3.ª ed., Madrid, Taurus, 1962.

—, *Obra Completa. Poesía*, t. I y II, Madrid, Aguilar, 1989.

—, «Retórica y Poética», *Revista de Occidente*, XVII (nov. de 1924), 280-286.

—, «Verso y Reverso», *ABC*, 2 de nov. de 1971.

Díez Canedo, Enrique, *Estudios de Poesía Española Contemporánea*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

—, «El Poeta Paul Valéry en la capital de España», *Conversaciones literarias. Tercera Serie, 1914-1920*, México, Joaquín Mortiz, 1964, 9-15.

—, *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945.

Díez Canedo, Enrique y Fernando Fortún, *La Poesía Francesa Moderna: Antología ordenada y anotada*, Madrid, Renacimiento, 1913.

Díez Canedo de Giner de los Ríos, M.ª Luisa, *Carta* a Monique A. Castrillo, 13 de mayo de 1984.

Díez de Revenga, Francisco Javier, «Antonio Machado y los del 27 (Encuentros y desencuentros)», *Antonio Machado, hoy,* vol. II, Sevilla, Alfar, 1990, 365-373.

—, *Panorama crítico de la Generación del 27,* Madrid, Castalia, 1987.

Domenchina, Juan José, «Paul Valéry», *Crónicas de Gerardo Rivera,* Madrid, Aguilar, 1935, 7-10.

—, *Poesía (1942-1958),* Madrid, Ed. Nacional, 1975.

—, *Poesías Completas (1915-1934),* Madrid, Signo, 1936.

Domínguez Rey, Antonio, «Palabra errante», *Diario 16,* VII de la Sección Culturas.

—, «Paul Valéry y Jorge Guillén, síntesis musical de conciencia», *El País,* 21 de julio de 1976.

Douglas, Kenneth N., «Speech after long silence», *The French Review,* XX, 3 (1947), 203-209.

—, «Translations, English, Spanish, Italian and German, of Paul Valéry's *Le Cimetière Marin*», *Modern Language Quarterly,* VIII, 4 (1947), 401-407.

Downes, Gladys, «Paul Valéry en face du Symbolisme et du Surréalisme», tesis de doctorado, Universidad de París, 1953.

Duchesne Guillemin, Jacques, «Le Cimetière Marin ou le Décasyllabe», *Études pour un Paul Valéry,* Neuchâtel, La Baconnière, 1964, 126-132.

Dumitrescu, Domnita, «Procedimientos gramaticales para *hermetizar* el mensaje poético (en Mallarmé, Valéry, Guillén y Barbu)», *Actele celui de-al XII - lea Congres International de Linguistica si Filologie Romanica,* Bucarest, Editura Academiei Republicci Socialiste România (1971), vol. II, 832-837.

Duplessis, Gustavo, «Una voz de luz en la sombra, Paul Valéry», *Revista de La Habana,* VI, 36 (1945), 548-560.

Dupuy, R. J., «Regards de Valéry sur l'Univers politique», *Mélanges offerts à M. le Doyen Louis Trottabas,* París, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1970, 137-153.

Durán, Manuel, *Antología de la Revista Contemporáneos,* México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

—, «Contemporáneos. ¿Grupo, Promoción, Generación, Conspiración?», *Revista Ibero-Americana,* 48, 118-119 (enero-junio de 1982), 37-46.

Edwards, Jorge, «Conversadores», *El País,* 19 de oct. de 1984, 11-12.

El escritor y su obra, Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges, Madrid, Siglo XXI, 1967.

El estado de las poesías, Oviedo, Monografías de los *Cuadernos del Norte*, 1986.

Eloy-Vicens, A., *Grabado* de Paul Valéry, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París, *Fonds Valéry*, VRY Ms. 1003.

Espinola, Francisco, *Milón o el Ser del Circo*, pról. Esther de Cáceres, Montevideo, sin ed., 1954.

«Essai de traduction du Cimetière Marin par le colonel Godchot», *Paul Valéry vivant*, Marsella, Cahiers du Sud, 1946, 373-76.

Esteban, Claude, «Ese techo, tranquilo de palomas..., Jorge Guillén, traductor de Paul Valéry», *Les Cultures Ibériques. En hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, París, Fondation Singer-Polignac, 1979, 765-783.

Estelrich, Joan, *La Falsa Paz*, Barcelona, Montaner y Simón, 1949.

—, *Las profecías se cumplen*, Barcelona, Montaner y Simón, 1948.

Fabra Barreiro, Gustavo, «Valéry o la idolatría de la forma», *El discurso interrumpido*, Madrid, Akal, 1977, 329-334.

Fabureau, Hubert, *Paul Valéry*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1937.

Falgairolle, Adolphe de, «Paul Valéry mediterraneen», *L'Européen* 17 Déc. 1939, sección Lettres espagnoles.

Farrés, Jaume, «Estética y Poética de Valéry», *Atlántida*, 14 (abril-junio de 1993), 104-113.

Faye, Jean-Pierre, «Valéry politique», *Tel Quel*, 23 (1965), 89-90.

Fernand, Gilberte, «Bibliographie des pièces de théâtre espagnol du Fonds de Vallat», Diplôme d'études supérieures d'Espagnol, Faculté des Lettres de Montpellier, 1937.

Fernández Guerra, Ángel Luis, «Ovidio y Paul Valéry. El mito de Narciso y su resonancia», *Universidad de La Habana*, 184-185 (marzo-junio de 1967), 127-135.

Fernández Moreno, César, *La Realidad y los Papeles. Panorama y Muestra de la Poesía Argentina*, Madrid, Aguilar, 1967.

Fernández Sosa, Luis F. José, *Lezama Lima y la Crítica Anagógica*, Miami, Ed. Universal, 1976.

Ferrier, J. L., *Picasso et Guernica*, Paris, Denoël, 1985.

Figueira, Gastón, «En torno a Paul Valéry (1871-1971)», *Sin Nombre* (Puerto Rico), II, 2 (1971), 82-86.

F. L. B., «Grande entre los Grandes», *El Independiente*, 9 de nov. de 1990.

Foguelquist, Donald F., *Juan Ramón Jiménez*, Boston, Twayne, 1976.

Fourment, Gustave, *Carta* a Paul Valéry, 7 de junio de 1913, París, Bibliothèque Nationale, Section des Manuscrits, Fondos Valéry.

Franco Carvalhal, Tania, «Paul Valéry en Amérique du Sud, Jorge Luis Borges et Augusto Meyer», *Bulletin des Études Valéryennes,* 53 (1990), 33-41.

Franco, Luis, «Máscaras», *La Nación,* 12 de dic. de 1935. Con 12 dibujos de Alejandro Sirio, uno de Valéry.

Francovich, Guillermo, «Valéry y Kierkegaard», *Filosofía y Letras* (México), 31 (julio-septiembre de 1948), 27-83.

Frandon, Ida-Marie, *Barrès précurseur,* París, Lanore, 1983.

—, «L'Idée fixe ou la Polyvalence des Langages scientifiques», *Bulletin des Études Valéryennes,* 9 (Avril 1976), 17-33.

Freund, Julien, *La Décadence,* París, Sirey, 1984.

Galerie J. Bucher-Myrtor, *Exposition (9-16 Juillet 1938) des dons au profit des Enfants Espagnols,* París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Valéry.

Galtier, Lysandro Z. D., *La Traducción Literaria,* Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1965.

García Bacca, Juan David, ed., trad., comentarios y prólogo a *Hölderlin y la esencia de la poesía* de Martin Heidegger, Barcelona, Anthropos, 1991.

García Berrio, A., *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén,* Limoges, Trames, 1985.

García Lorca, Federico, «La imagen poética de Don Luis de Góngora», *Conferencias* I, Madrid, Alianza, 1984, 91-125.

—, «La imagen poética de Don Luis de Góngora», *Residencia,* 4 (1932), 94-100.

—, *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, 1967.

—, «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», *Conferencias* I, Madrid, Alianza, 1984, 127-143.

García Montero, Luis, *Diario Cómplice,* Madrid, Hiperión, 1987.

Gascó Contell, Emilio, «Recuerdo de Paul Valéry», *Gaceta Literaria,* 385 (16 de diciembre de 1962), 10-11.

Gateau, Jean-Charles, *Eluard, Picasso et la Peinture 1936-1952,* Ginebra, Droz, 1983.

G. B., «Vladimir Jankélévitch et le philosophe des pointes», *Le Monde,* 1 Juillet 1983.

Geist, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias, de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Labor, 1980.

Gelpi, Juan, *Enunciación y Dependencia en José Gorostiza*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1984.

Gelsey, Elizabeth A. de, «L'Architecture du Cimetière Marin», *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (Juil.-Sept. 1963), 459-64.

Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, vol. 1, Barcelona, Grijalbo, 1985.

Gide, André, *Journal 1889-1939*, París, Gallimard, 1948.

—, *Paul Valéry*, París, Domat, 1947.

Gifford, Paul, *Paul Valéry, Le Dialogue des choses divines*, París, Corti, 1989.

Gil Albert, Juan, *Obra Completa en Prosa*, vol. 10, Valencia, Instituto Alfonso El Magnánimo, 1985.

Gil de Biedma, Jaime, *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen, 1974.

—, «La imitación como mediación, o de mi edad media», *Vuelta*, X, 110 (enero de 1986), 19-25.

—, *Retrato del Artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991.

Gilman, Margaret, «Le cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne», *Revue de Littérature Comparée*, XVI (1936), 91-97.

Gilot, Françoise y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, París, Calman-Lévy, 1991.

Gimferrer, Pere, «Nota de lectura», *Paul Valéry en els seus millors escrits*, Barcelona, Ed. Miguel Arimany, 1972, 122-123.

—, «Valéry hoy», *Destino*, 1770 (4 de septiembre de 1971), 28-29.

Gnutzmann, Rita, «Alejo Carpentier, lector», *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica*, 5 (1983), 5-18.

—, «Alejo Carpentier, 'Le Lion fait de mouton assimilé'», *Hispanófila*, 91 (1987), 29-41.

Gómez Bedate, Pilar, «La poesía española de postguerra (1940-1970)», *Historia de la Literatura Española II*, Madrid, Cátedra, 1990, 1205-1226.

—, Pról. *Prosas Críticas*, De Juan Ramón Jiménez, Madrid, Taurus, 1981, 9-29.

Gómez de la Serna, Julio, «Divagación ante el Poeta muerto», *Leonardo*, V (agosto de 1945), 169-186.

Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1948.

—, *Obras Completas,* t. II, Barcelona, Editorial AHR, 1957.

Góngora, Luis de, *Obras Poéticas,* 3 vols., ed. R. Foulché-Delbosc, Nueva York, Hispanic Society of America, 1921.

González, José M.ª, *Poesía Española de Posguerra. Celaya, Otero, Hierro 1950-1960,* Madrid, Edi-6, 1982.

González Lanuza, Eduardo, *Transitable Cristal,* Buenos Aires, Sur, 1943.

González Muela, Joaquín, «El concepto del lenguaje poético en Paul Valéry», *Anales de la Universidad Hispalense,* XI (1950), 7-27.

—, *Variaciones sobre la Poesía,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1943.

Gorostiza, José, *Poesía y Poética,* Ed. Edelmira Ramírez, Madrid, Colección Archivos Unesco, 1988.

—, «Notas sobre Poesía», *Poesía,* México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 7-25.

Goujon, Jean Paul, *Pierre Louÿs. Une Vie secrète,* París, Seghers, 1988.

Goujon, Jean Paul y Carmen Camero Pérez, *Pierre Louÿs y Andalucía,* Sevilla, Alfar, 1984.

Gourmont, Rémy de, «Góngora et le gongorisme», *Promenades Littéraires. Quatrième Série,* París, Mercure de France, 1912, 299-310.

Goytisolo, José Agustín, *A veces gran amor,* Barcelona, Laia, 1981.

Gracián, Baltasar, *L'Homme de Cour,* Introd. André Rouveyre, trad. Amelot de la Houssaie, Paris, Grasset, 1924.

—, *Pages caractéristiques,* Introd. André Rouveyre, trad. Victor Bouillier, París, Mercure de France, 1925.

Gray, Rockwell, *José Ortega y Gasset,* Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

Gregh, Fernand, «Paul Valéry ou le visage de la gloire», *Les Oeuvres libres,* París, Fayard, 1945, vol. 231, 33-44.

Grosser, Alfred, «Rilke, traducteur du *Cimetière Marin*», *Études Germaniques,* IV, 4 (Oct.-Déc. 1949), 378-386.

Gubish, Nina, «Le journal inédit de Ricardo Viñes», *Revue Internationale de Musique Française I,* 2 (Juin 1980), 153-248.

—, «Les années de jeunesse d'un pianiste espagnol en France (1887-1900), Journal et Correspondance de Ricardo Viñes». Thèse Conservatoire de Paris, 1972.

Guerrero Ruiz, Juan, *Escritos literarios,* Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1983.

Guillén, Jorge, *Aire Nuestro y Otros Poemas,* Barcelona, Barral, 1979.

—, *Carta* a Alfonso Reyes, 25 de julio de 1930, «*El Cementerio Marino* en español», *Monterrey* (Correo Literario de Alfonso Reyes), 6 (oct. de 1931), 2.

—, *Cartas* a Antonio Marichalar, 10 de octubre de 1924 y 19 de mayo de 1927, Madrid, Academia de la Historia, Legado Marqués de Montesa.

—, *Carta* a Dámaso Alonso, 24 de agosto de 1952, *Revista de Occidente*, 144 (mayo de 1993), 40.

—, *Carta* a Monique Allain-Castrillo, 9 de septiembre de 1976.

—, *El Cementerio Marino*. Papers of Jorge Guillén deposited at the Houghton Library. Harvard University, 69 M-12, 118 (742), 7 folders.

—, *Hacia Cántico. Escritos de los años 20*, Barcelona, Ariel, 1980.

—, *La durmiente*, Papers of Jorge Guillén deposited at the Houghton Library, Harvard University, 69 M-12, 117 (739), 5 folders.

—, *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

Gullón, Ricardo, *Carta* a Monique Allain-Castrillo, 11 de marzo de 1986.

—, *Autobiografía de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.

—, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958.

—, «Ortega, crítico literario», *Sur*, (julio-agosto de 1956), 89-96.

Gullón, R. y J. M. Blecua, *La poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1949.

Guitton, Jean, *Inauguration de l'Université Paul Valéry. Discours prononcé à Montpellier le 16 Octobre 1971*, París, Firmin Didot, 1971.

—, «Le fond et la forme», *Le Figaro Littéraire*, 29 Juin 1987.

Gurméndez, Carlos, «El hermetismo», *El País*, 30 de sept. de 1991.

Guy-Grand, Georges, «De l'Europe et de la France selon Paul Valéry», *La Grande Revue*, 136, 8 (1931), 326-332.

Halévy, Daniel, «De Mallarmé à Paul Valéry», *La Revue Universelle*, 1, 3 (1 Mai 1920), 281-288.

Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.

Hartman, Geoffrey H., *The Unmediated Vision*, New Haven, Yale University Press, 1954.

Hatzfeld, Helmut, «Paul Valéry descubre a San Juan de la Cruz», *Estudios Literarios sobre Mística Española*, Madrid, Gredos, 1968, 324-331.

Havard, Robert G., «Las décimas tempranas de Jorge Guillén», *Jorge Guillén*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Taurus, 1975, 297-316.

Henríquez Ureña, Max, «Tránsito y Poesía de Mariano Brull», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, VII, 1-2 (enero-junio de 1959), 43-70.

Henry, Albert, «Aspect du vocabulaire poétique de Paul Valéry», *Mercure de France* (1 Janv. 1951), 67-77.

—, «Góngora et Paul Valéry. Deux incarnations de Don Quijote», *Le Flambeau*, 1 (1937), 455-478.

Hernández, Miguel, *Teatro, Prosas, Correspondencia. Obra Completa*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Hierro, José, *Carta* a Monique Allain-Castrillo, mayo de 1968.

Huysmans, J. K., *A Rebours*, París, Crès, 1929.

Hytier, Jean, «Les Cimetières Marins dans la Poésie Française», *Bulletin des Études Valéryennes*, 4 (Janv. 1975), 13-40.

—, «Réminiscences et Rencontres valéryennes», *French Studies*, XXXIV, 2 (April 1980), 168-184.

Iglesias, Antonio, *Federico Mompou*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

—, *Federico Mompou: Su obra para piano*, Madrid, Ed. Alpuente, 1976.

Iglesias, Augusto, *Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1949.

Ince, Walter, «Valéry et Hérédia», *Colloque Paul Valéry. Amitiés de Jeunesse, Influences, Lectures*, París, Nizet, 1978, 119-136.

Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, *Le Discours poétique de Jorge Guillén. Colloque Hommage à Jorge Guillén*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

Institut International de Coopération Intellectuelle, *Correspondance. Pour une Société des Esprits*, París, 1933.

Israel, Luisa, «Eugenio D'Ors contra Paul Valéry, apasionante debate de ideas», *La Nación*, 11 de sept. de 1932.

Issorel, Jacques, *Collioure 1939. Les Derniers Jours d'Antonio Machado. Últimos días de Antonio Machado*, Collioure, Fondation Antonio Machado.

Jallat, Jeannine, *Introduction aux Figures Valéryennes*, Pisa, Pacini, 1982.

Janés, Clara, *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

Jankélévitch, Vladimir, *La Présence lointaine. Albéniz, Séverac, Mompou*, París, Seuil, 1983.

Jarnés, Benjamin, *Límites y Lecturas. Cuadernos Jarnesianos*, núm. 10, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.

—, *Rúbricas*, Madrid, Biblioteca «Atlántico», 1931.

—, *Textos y Márgenes. Cuadernos Jarnesianos,* núm. 9, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.

«La Jeune Littérature Espagnole», *Intentions,* 23-24 (Avril-Mai 1924).

Jiménez, Guillermo, «Paul Valéry en la Academia Francesa», *El Universal Ilustrado* (México), 21 de jul. de 1927.

Jiménez, Juan Ramón, *Alerta,* ed. Francisco Javier Blanco Pascual, Madrid, Universidad de Salamanca, 1983.

—, «A Paul Valéry, 6 rosas con silencio», *Antolojía jeneral en prosa,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

—, *Cartas (Primera Selección),* Madrid, Aguilar, 1962.

—, *Españoles de Tres Mundos,* Madrid, Aguilar, 1969.

—, *Estética y Ética Estética,* Madrid, Aguilar, 1967.

—, *Ideolojía (1897-1957),* Madrid, Anthropos, 1990.

—, *La Corriente Infinita,* Madrid, Aguilar, 1961.

—, *Selección de Cartas (1899-1958),* Barcelona, Ed. Picazo, 1973.

Jiménez Fraud, Alberto, *Residentes. Semblanzas y Recuerdos,* Madrid, Alianza, 1989.

José María Sert (1874-1945). Exposición Palacio de Velázquez, Retiro, 27 de octubre de 1987 - 3 de enero de 1988, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

Jourdan, Henri, «Une modulation du culte barrésien du Moi, Paul Valéry et la Nuit de Gênes», *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon,* CXXIII (1976-78), 463-475.

Journal des Débats, 16 Juin 1935. Sobre Valéry y «Lope de Vega en la Sorbonne».

Junoy, Josep María, «Paul Valéry y el Mediterráneo», *La Vanguardia,* 24 de oct. de 1934.

Kennett, W. T. E., «Paul Valéry and the Dark Night of the Soul», *University of Toronto Quarterly,* XXXIII, 2 (1964), 178-199.

Kohut, Karl, *Escribir en París,* Barcelona, Hogar del Libro, 1983.

Laffranque, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca,* París, Centre des Recherches Hispaniques, 1967.

Lama, Antonio G. de, «'Contemplación del Tiempo' de Eugenio de Nora», *Espadaña,* 36 (1948), 750-51.

Lannes, Roger, *Appel à Paul Valéry,* París, Janin, 1947.

—, «Dos entrevistas con Paul Valéry», *Sur,* 129 (julio de 1945), 30-38.

Lanz Rivera, Juan José, *La Llama en el laberinto. Poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.

Larreta, Enrique, *Carta* inédita a Paul Valéry, 30 de noviembre de 1941, París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fondo Valéry.

La Rochefoucauld, Edmée de, «Paul Valéry et le théâtre», *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 20 (1966-67), 77-90.

Laurenti, Huguette, *Paul Valéry et le théâtre*, París, Gallimard, 1973.

Laurette, Pierre, «Paul Valéry et Teilhard de Chardin», *Revue des Sciences Humaines*, 129 (1968), 41-58.

Lawler, James R., «Paul Valéry et Saint Ambroise», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (C.A.I.E.F.)*, 17 (1965), 231-243.

[Le Clerc de la Herrería, B.], «Le Cimetière Marin en espagnol ou l'infidèle fidélité», *Le Mois* (Mars-Avril 1931), 179-183.

Lefèvre, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, París, Le Livre, 1926.

Leiva, Raúl, «La poesía de José Gorostiza», *Cuadernos Americanos*, 163 (1969), 220-237.

Lellouche, Raphaël, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Balland, 1989.

Levaillant, Jean, «Genèse et signification de *La Soirée avec Monsieur Teste*», Thèse complémentaire pour le doctorat-ès-lettres, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1957.

Lezama Lima, José, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», *Revista Cubana*, XI 31 (enero de 1938), 73-95.

—, «Conversación sobre Paul Valéry», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XXIX 2 (mayo-agosto de 1988), 16-20.

—, *La Cantidad hechizada*, Madrid, Júcar, 1974.

—, *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

—, *Poesía Completa*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.

—, «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1985, 69-91.

—, «Sobre Paul Valéry», *Confluencias*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988, 24-36.

Lezama Lima, Eloísa, «Mi hermano», *José Lezama Lima, Textos críticos*, Ed. Justo C. Ulloa, Miami, Ed. Universal, 1979, 11-17.

—, Introd. *Paradiso*, de José Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1980, 9-94.

L'Hotte, Général, *Un officier de Cavalerie. Souvenirs*, París, Plon, 1905.

Linares Pérez, Marta, *La poesía pura en Cuba*, Madrid, Nova Scholar, 1975.

Littré, Emile y Maximilien Haureau, *Raimond Lulle, ermite,* Histoire Littéraire de la France, vol. XXIV. Nendeln, Liechtenstein, Kraus reprint, 1971.

Lo Giudice, Anna, *Motivi italiani in Paul Valéry,* Palermo, Palumbo, 1984.

López, Ignacio Javier, «Noticia del Fuego, La Poesía sustantiva de Alejandro Duque Amusco», *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La Poesía de los 80 en España,* Ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Origenes, 1991, 81-94.

López Baralt, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam,* México, Colegio de México, 1985.

Loubère, J. A. E., «Borges and the wicked thoughts of Paul Valéry», *Comparative Literature* XXIV 4 (1972), 419-431.

—, «Other Tigers, A theme in Valéry and Borges», *Modern Fiction Studies,* 19, 3 (1973), 309-318.

Lowell, Robert, «Charles V by Titian», *Select Poems,* Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1976, 162.

—, «Charles the Fifth and the peasant (After Valéry)», *Lord Weary's Castle,* Nueva York, Harcourt Brace, 1983, 43.

Lunel, Armand, «Paul Valéry, la Méditerranée et l'Humanisme», *Cahiers du Sud,* 183 (Mai 1936), 401-406.

Luquez, Celia E., «Paul Valéry y el problema de la creación poética», *Revista de Literaturas Modernas,* 2 (1960), 103-114.

Lussy, Florence de, «Les Métamorphoses de *Charmes* de Paul Valéry», tesis doctoral, Université Paul Valéry de Montpellier, 1984.

Macaya, Berta, Ilustraciones a *Palme,* Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París, *Fonds Valéry.* VRY Pr. 19 bis in 4º.

Macrí, Oreste, «El segundo tiempo de la poesía de Jiménez», *La Torre,* V 19-20 (1957), 283-300.

—, *La obra poética de Jorge Guillén,* Barcelona, Ariel, 1976.

—, «Paul Valéry, uomo europeo», *La Rassegna d'Italia* (nov. de 1949), 1007-1013.

Machado, Antonio, *¿Cómo veo la nueva juventud española? Obras, Poesía y Prosa,* Buenos Aires, Losada, 1964.

—, *Juan de Mairena,* vol I, ed. Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986.

—, *Los Complementarios,* ed. Domingo Yndurain, Madrid, Taurus, 1971.

—, *Poesías Completas,* ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

—, *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua. Obras, Poesía y Prosa,* Buenos Aires, Losada, 1964, 842-853.

Machado, Antonio y Manuel Machado, *La Prima Fernanda. Obras Completas,* Madrid, Plenitud, 1967.

Madariaga, Salvador de, *Cosas y Gentes,* vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

—, «Entre orgullo y vanidad», *La Nación,* 11 de enero de 1973.

—, Introd. *History and Politics,* de Paul Valéry, trad. Denise Folliot y Jackson Mathews, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series, XLV-10, 1962, XXI-XXXVI.

—, *Don Juan y la Don-Juanía,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1950.

—, Introd. *The Tragic Sense of Life,* de Miguel de Unamuno, trad. Anthony Kerrigan, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series, LXXXV, 4, 1972, XXIX-XLVI.

—, *Memorias. 1921-1936,* Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

—, *Bosquejo de Europa,* México, Hermes, 1951.

Mainer, José Carlos, «Salinas, crítico, la búsqueda del valor vital», *Revista de Occidente* (nov. de 1991), 107-119.

Mallea, Eduardo, «Valéry», *La Nación,* julio de 1945.

Manent, Marià, «Conversa amb Paul Valéry», *La Veu de Catalunya,* 9 de mayo de 1933.

—, «Valéry y las trampas del lenguaje», *Revista de Occidente* (agosto-septiembre de 1976), 37-39.

Mantero, Manuel, *Poetas Españoles de Posguerra,* Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

Marañón, Gregorio, *Valéry desde Castilla. Obras Completas,* vol. 4, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 685-88.

M[arichal], J[uan], «Miguel de Unamuno: En un cementerio de lugar Castellano», *The Poem Itself,* Ed. Stanley Burnshaw, Londres, Penguin, 1960. 166-171.

Marichalar, Antonio, «Introducción al método de Mr. Teste», *Revista de Occidente,* LXIV (1928), 28-43.

—, *Lettre à J. Monod,* París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, VRY 609. 2 in 12.

—, «Memoria de Paul Valéry», *Alfar,* 42 (agosto de 1924), 65.

Marina, José Antonio, *Elogio y refutación del ingenio,* Barcelona, Ed. Anagrama, 1992.

Martín Hernández, Evelyne, «Reflejos, Reflexiones», *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima,* vol. I, *Poesía,* ed. Cristina Vizcaíno, Madrid, Ed. Fundamentos, 1984, 157-70.

Martínez, José Luis, «Paul Valéry», *Tierra Nueva* (México), I 45 (julio-octubre de 1940), 221-223.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Poesía,* Buenos Aires, Argos, 1947.

Martínez Ruiz, Florencio, «Jaime Siles. Poesía 1969-1980», *ABC,* 16 de abril de 1983.

Masoliver Ródenas, J. A. et al., «Sánchez Robayna y el Neopurismo», *Los Nuevos Nombres 1975-1990.* De Darío Villanueva et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española,* de Francisco Rico, tomo IX, Madrid, Ed. Crítica, 1992, 184-190.

Massuh, Gabriela, *Borges, Una estética del Silencio,* Buenos Aires, Ed. Belgrano, 1980.

Mastronardi, Carlos, *Valéry, la infinitud del método,* Buenos Aires, Ed. Raigal, 1955.

Matamoro, Blas, *Genio y Figura de Victoria Ocampo,* Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1986.

Maurois, André, *Journal d'un tour en Amérique Latine,* París, Ed. Bateau Ivre, 1948.

—, «Labyrinthes», *Nouvelles littéraires,* 26 Juin 1961.

Max, «Paul Valéry en Barcelona», *Las Noticias,* 9 de mayo de 1933.

Mazzei, Ángel, ed. *Páginas de Eduardo González Lanuza seleccionadas por el Autor,* Buenos Aires, Ed. Celtia, 1983.

Mehlman, Jeffrey, «Craniometry and criticism. Notes on a valeryan criss-cross», *Boundary 2* XI, 1-2 (Fall-Winter, 1982-83), 81-101.

Mesnard, Pierre, «Balthazar Gracián devant la conscience française», *Rev. de la Universidad de Madrid,* VII 25 (1958), 355-78.

Meza Fuentes, Roberto, «La creación artística según Paul Valéry», *Atenea* 55 (julio de 1929), 476-93.

Millan, Gordon, *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié,* Aix-en-Provence, Pandora, 1979.

Miomandre, Francis de, *Carta inédita* a Miguel Ángel Asturias, 27 de septiembre de 1955, Biblioteca Nacional de París, Fonds Miomandre.

—, «Libros Franceses», *La Nación,* 3 de sept. de 1922.

—, «Papeles de Francis de Miomandre y de Marcelle Castelier», Biblioteca Nacional de Madrid, 26 cajas entregadas el 9 de junio de 1978.

Miró, Emilio, «Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal», *Ínsula*, 428-429 (jul.-ag. de 1982), 16.

Miura, Nobutaka, «Sommeil et Réveil chez Valéry. D'Agathe à la Jeune Parque», *Études de Langue et Littérature françaises*, 38 (1981), 72-110.

Moeller, Charles, «Paul Valéry et la nuit de Gênes», *Littérature du 20e siècle et Christianisme*, tomo V, Paris, Casterman, 1975, 203-301.

Moix, Terenci, *Garras de astracán*, Barcelona, Planeta, 1991.

Molina, César Antonio, «Presencia y ausencia de Paul Valéry», *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, Coruña, Nos, 1984, 277-81.

—, «Primer Centenario de Salvador de Madariaga, Las amistades europeas», *El País*, 23 de julio de 1986.

Mompou, Federico, *Cinq Mélodies sur des textes de Paul Valéry*, París, Eschig, 1985-1986.

Mondor, Henri, «Le petit carnet noir», *Précocité de Valéry*, París, Gallimard, 1957, 81-86.

—, *Propos familiers de Paul Valéry*, París, Grasset, 1957.

Monsieur Josse, «La Bibliothèque Francis Carco», *Le Figaro*, 22 de oct. de 1971.

Monterde, Alberto, *La Poesía Pura en la Lírica Española*, México, Imprenta Universitaria, 1953.

Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio*, Barcelona, Anagrama, 1991.

—, *Viaje al Centro de la Fábula*, Barcelona, Muchnik, 1990.

Montoliú, Manuel de, «Paul Valéry en Barcelona. Intellecte i Poesía», *La Veu de Catalunya*, 7 de mayo de 1933.

—, «Valéry bajo la lupa», *Elucidario crítico*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947, 195-199.

Morales, María Luz, «Paul Valéry, príncipe de los poetas de Francia», *Alguien a quien conocí*, Barcelona, Juventud, 1973, 131-144.

Moreno Villa, José, «De Bergson y de Valéry», *Los Autores como Actores*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 73-76.

Morris, C. B., *A Generation of Spanish Poets (1920-1936)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Mossop, D. J., «L'architecture du Cimetière Marin», *L'Information Littéraire* (Mars-Avril, 1961), 89-92.

—, *Pure Poetry*, Londres, Oxford University Press, 1971.

Mourlane Michelena, Pedro, «El Valéry anti-pascaliano y la segunda versión de un mito», *Vértice,* 79 (1945), 2-5.

Muller, Marcel, «La Dialectique de l'ouvert et du fermé chez Paul Valéry», *Poétiques. Théorie et critique littéraires,* ed. Floyd Gray, Ann Arbor, University of Michigan, Michigan Romance Studies, vol. 1, 1980, 163-185.

Mugnier, Arthur (Abbé), *Journal (1879-1939),* París, Mercure de France, 1985.

Nieva, Francisco, «Preposmodernidad a la española», *Diario 16,* 24 de oct. de 1987.

Nora, Eugenio de, «Tarde con Paul Valéry», *Espadaña,* 17 (1945), 402.

Noulet, Emilie, *Carta* inédita a Paul Valéry, 23 de septiembre de 1938, París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fondo Valéry.

Novoa, Emilio, «Torres Quevedo, Leonardo», *Gran Enciclopedia Rialp (Ger),* vol. XXII, Madrid, Rialp, 1975, 612-613.

Ocampo, Victoria, «Paul Valéry, 1871-1945», *Sur* (oct. de 1945), 10-29.

—, «Paul Valéry», *Testimonios,* Tercera Serie, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1946, 113-39.

—, «Paul Valéry, parfait symbole de l'Europe», *Paul Valéry vivant,* Marsella, Cahiers du Sud, 1946, 89-94.

«Octavio Paz ou la raison poétique», *Détours d'Écriture,* 13-14 (1989), 14-35.

Oleggini, Léon, *Connaissance de Stravinsky,* Lausana, Foetisch, sin fecha.

Oostendorp, Henk Th., «La estructura de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés», *La novela Lírica,* vol. II, ed. Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, 201-224.

Oribe, Emilio, *Teoría del Nous,* Buenos Aires, Losada, 1944.

Orion, «Le Carnet des Lettres, des sciences et des arts», *L'Action Française* (Avril-Mai 1926), 4.

Ors, Eugenio d', «A quoi rêvent les jeunes gens», *Nuevo Glosario,* vol. I (1920-26), Madrid, Aguilar, 1947, 1129-1132.

—, *Du Baroque,* trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1935.

—, «La Paz y Las Tortugas», *Novísimo Glosario (1944-45),* Madrid, Aguilar, 1946, 99-101.

—, «Los misterios de Paul Valéry», *Novísimo Glosario (1944-45),* Madrid, Aguilar, 1946, 1001-1002.

—, «Paul Valéry en la Academia Francesa», *Nuevo Glosario,* vol. II (1927-1933), Madrid, Aguilar, 1947, 83-90.

—, «Paul Valéry», *Nuevo Glosario,* vol. II (1927-1933), Madrid, Aguilar, 1947, 105-107.

—, «Al ángel y al espejo», *Nuevo Glosario,* vol. III (1934-1943), Madrid, Aguilar, 1949, 393-394.

Ortega y Gasset, Eduardo, *Monodiálogos de Don Miguel de Unamuno,* Nueva York, Ed. Ibérica, 1958.

Ortega y Gasset, José, *Carta* inédita a la Condesa de Yebes, 28 de agosto de 1934, Fundación Ortega y Gasset, Madrid.

—, «El Intelectual y el Otro», *Obras Completas,* vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1958, 508-516.

—, «El tema de nuestro tiempo», *Obras Completas,* vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1947, 141-203.

—, «La razón histórica», *Obras Completas,* vol. XII, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, 241-257.

Ortiz de Montellano, Bernardo, «La Obra de Valéry y el Pensamiento Ruso», *Contemporáneos,* 40-41 (sept.-oct. de 1931), 187-197.

Ospina-Garcés de Fonseca, Helena, «Paul Valéry y Stéphane Mallarmé», *Revista de la Universidad de Costa Rica,* 36 (diciembre de 1973), 47-52.

—, «Paul Valéry y Leonardo da Vinci», *Revista de la Universidad de Costa Rica,* 41 (julio de 1975), 119-212.

Owen, Gilberto, «Carta a Xavier Villaurrutia», *Obras,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 266-68.

—, «Poesía —¿Pura?— Plena», *Obras,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 225-229.

Padorno, Manuel, *Égloga del Agua,* Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.

Palewski, Gaston, «Propos», *Revue des Deux Mondes* (Fév. 1949), 376-390.

Panabière, Louis, *Itinerario de una Disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942),* México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Parent, Monique, «Le Cimetière Marin, poème du dépassement», *Travaux de Linguistique et de Littérature,* VIII 2 (1970), 85-95.

Pascal, María, «Márgenes de Paul Valéry», *Atenea,* 120 (junio de 1935), 327-34.

Pasolini, Pier Paolo, dir., *Teorema,* Aetos Film, 1968.

Pasquino, Andrea, «Situazione del corpo umano nel pensiero di Paul Valéry», *Rivista di Letterature moderne e comparate,* 30, 1 (1977), 61-76.

Patout, Paulette, *Alfonso Reyes et la France,* París, Klincksieck, 1978.

—, «Réminiscences valéryennes dans *Ifigenia cruel* d'Alfonso Reyes», *Revue de Littérature Comparée,* 2-3-4 (Avril-Déc. 1978), 416-437.

—, ed. *Valéry Larbaud, Alfonso Reyes. Correspondance (1923-1952),* París, Didier, 1972.

«Paul Valéry», Editorial sin firma, *Ínsula,* 1 (enero de 1946), 1.

Paz, Octavio, *El Arco y la Lira,* México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

—, *Generaciones y Semblanzas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

—, *In/Mediaciones,* Barcelona, Seix Barral, 1979.

—, Interviú, *L'Express* (20-26 Juin 1991), 112-119.

—, «La política a través de la metáfora», Interviú con Jean François Revel, *ABC,* 31 de mayo de 1986.

—, *Las Peras del Olmo,* Barcelona, Seix Barral, 1971.

—, *Pequeña crónica de grandes días,* México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

—, *Primeras Letras,* Barcelona, Seix Barral, 1988.

—, *Sombras de Obras,* Barcelona, Seix Barral, 1983.

—, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,* Barcelona, Seix Barral, 1982.

—, *Teatro de Signos,* Madrid, Fundamentos, 1974.

—, *Traducción, Literatura y literalidad,* Barcelona, Tusquets, 1971.

Pereda, Rosa María, «Vicente Aleixandre, premio Nobel de Literatura», *El País,* 7 de oct. de 1977.

Peregrin Otero, Carlos, *Letras I,* Barcelona, Seix Barral, 1972.

Picasso, Pablo, Litografía de Paul Valéry, *La Jeune Parque,* 2.ª ed., París, Ed. N.R.F., 1921.

«Picasso et le CNE», *Lettres françaises,* 20 de oct. de 1944, sin pág.

Picon, Gaëtan, «Un républicain chéri de la IIIe République», *Nouvelles Littéraires,* 29 de oct. de 1971.

Piedra, Antonio, «Jorge Guillén o la afirmación instante a instante», *Jorge Guillén. Premio Miguel de Cervantes 1976,* Barcelona, Anthropos, 1987, 15-44.

Picltain, Paul, *Le Cimetière Marin de Paul Valéry,* Bruselas, Palais des Académies, 1975.

Piétra, Régine, «L'idée fixe ou le mal de Teste», *Cahiers Paul Valéry,* 2 (1977), 187-229.

Pinto, Mario, «La poesia y la conciencia en Valéry», *Nosotros* (Buenos Aires), XXII 62 (1928), 296-302.

Piquer Desvaux, Alicia, «En torno al lenguaje poético, Jorge Guillén y Paul Valéry», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, 37-43.

Pla, Josep, «Eugenio d'Ors», *Homenots. Obra Completa*, vol. XI, Barcelona, Destino, 1984, 273-301.

Planchart, Enrique, «Paul Valéry», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), VII 50 (mayo-junio de 1945), 109-114.

Pleak, Frances Avery, *The Poetry of Jorge Guillén*, Princeton, Princeton University Press, 1942.

Pomès, Mathilde, «El centenario de Paul Valéry. Noviazgo y Boda», *ABC*, 2 de nov. de 1971.

—, *Cartas* inéditas a Paul Valéry, 28 de octubre de 1922 y 25 de mayo de 1929, París, Bibliothèque Nationale, Section des Manuscrits, Fondo Valéry.

—, «Españoles en París, Ortega y Gasset», *ABC*, 2 de mayo de 1968.

—, *Gabriela Mistral*, París, Seghers, 1963.

—, «Paul Valéry y España», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 339 (jul.-sept. de 1950), 257-70.

—, «Primer viaje de Paul Valéry a España», *ABC*, 25 de julio de 1965.

—, «Unamuno et Valéry», *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, 1 (1948), 57-70.

Poulain, Gaston, *Paul Valéry Tel Quel*, Montpellier, La Licorne, 1955.

Pozzi, Catherine, *Journal 1913-34*, Paris, Ramsay, 1987.

Poylo, Anne, «Enrique Díez Canedo, traductor de Valéry Larbaud», *Ínsula*, 396-397 (noviembre-diciembre de 1979), 26.

Prat, Ignacio, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983.

Prevel, Roger, *La Música y Federico Mompou*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

Prieto de Paula, Ángel, *La Lira de Arión. De poesía y poetas del siglo XX*, Alicante, Universidad de Alicante, 1991.

Putnam, Samuel, «Benjamín Jarnés y la Deshumanización del Arte», *Revista Hispánica Moderna*, II 1 (oct. de 1935), 17-21.

Rall, Dietrich, *La literatura española a la luz de la crítica francesa (1898-1928)*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1983.

Ramos, Jorge Abelardo, «Borges. Bibliotecario de Alejandría», *Contra Borges*, ed. Juan Fló, Buenos Aires, Ed. Galema, 1978, 113-128.

Rencontre, Pierre Louÿs et Paul Valéry à Montpellier en 1890. Premières correspondances, Mazamet, ACCROC, 1990.

Rest, Jaime, «La crisis contemporánea y el espíritu en el testimonio de dos poetas, T. S. Eliot y Paul Valéry», *Imago Mundi* (Buenos Aires), II 9 (septiembre de 1955), 134-182.

«Reunión del Comité de Letras y Artes del Instituto de Cooperación Internacional de la Sociedad de Naciones», *Residencia,* 4-5 (1933), 161-182.

Reyes, Alfonso, «El Cementerio Marino en Español», *Monterrey* (Correo Literario de Alfonso Reyes), 6 (oct. de 1931), 1-3.

—, *Obras Completas,* 24 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1990.

—, «Valéry contempla a América», *Última Tule. Obras Completas,* vol. XI, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 103-105.

Reyles, Carlos, «Paul Valéry», *Incitaciones,* Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1936, 127-144.

Richthofen, Erich von, *Commentaire sur «Mon Faust» de Paul Valéry,* París, Presses Universitaires de France, 1961.

Rienzo, Eugenio di, *Il sogno della ragione. Saggi su Paul Valéry,* Roma, Bulzoni, 1982.

Río, Ángel del, «El poeta Federico García Lorca», *Homenaje al poeta García Lorca. Contra su muerte,* Valencia-Barcelona, Ediciones Españolas, 1937.

Riva-Agüero, José de la, *Obras Completas* III, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1963.

Robinson-Valéry, Judith, *Rimbaud, Valéry et l'incohérence harmonique,* París, Minard, 1979.

Rodríguez, Claudio, «La vida no es poesía, pero la poesia es vida», *ABC,* 30 de marzo de 1992.

Rodríguez Monegal, Emir, «Borges, the reader as writer», *Prose for Borges,* ed. Charles Newman and Mary Kinzie, Evanston, Northwestern University Press, 1974, 96-137.

R[odríguez] M[onegal], E[mir], «Epistolario de Valéry», *Marcha,* XV, 709 (1953), sin pág.

Rodríguez Padrón, Jorge, *Tres Poetas Contemporáneos (Valéry, Pavese, Paz),* Las Palmas de Gran Canaria, San Borondón, 1973.

Romero Márquez, Antonio, *Silencio y Columnas,* Madrid, Editora Nacional, 1984.

Romero Tobar, Leonardo, «Sobre los poemas gongorinos dedicados a la toma de Larache», *Revista de Literatura,* XL 79-80 (1978), 47-69.

Ros, Félix, «Por la mañana junto a Paul Valéry...», *El Día Gráfico*, 9 de mayo de 1933.
—, «Paso de Valéry y traspaso de la Condesa», *Cruz y Raya* (julio de 1933), 131-136.
Rosales, Luis, *La carta entera. Oigo el silencio universal del miedo*, Madrid, Visor, 1984.
Roth-Mascagni, Pauline, «En écoutant Marguerite Fournier raconter Paul Valéry», *Bulletin des Études Valéryennes*, 5 (Avril 1975), 4-15.
Rouart-Valéry, Agathe, *Paul Valéry*, París, Gallimard, 1966.
—, «Paul Valéry et le livre», *Bulletin du Bibliophile*, 1 (1972), 7-10.
—, «Introduction biographique» en Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. I (París, Gallimard, 1975), 11-71.
Rouveyre, André, *El español Baltasar Gracián y Federico Nietzsche*, Madrid, Biblos, 1927.
Rovira, José Carlos, «La trabajosa escritura», *Diario 16*, 21 de marzo de 1992.
Rovira, Pere, «De traducciones, sextinas, silencios y mudanzas, Entrevista a Jaime Gil de Biedma», *Barcarola*, 21 (1986), 143-155.
Roy, Claude, «Le Spectateur intéressé», *La Nouvelle Revue Française*, 115 (1962), 112-117.
Royano Gutiérrez, Lourdes, «Pierre Ménard, autor del Quijote, la recepción de Borges», *Anthropos*, 142-143 (marzo-abril de 1993), 95-97.
Rubio, Fanny y José Luis Falcó, *Poesía Española Contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982.
Rubin Mordecai, S., «Ecos de Valéry en Gorostiza (Muerte Sin Fin)», *Cuadernos Americanos*, XXV 2 (marzo-abril de 1966), 205-217.
—, *Una poética moderna. Muerte Sin Fin de José Gorostiza*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1966.
Sáenz Hayes, Ricardo, «Paul Valéry», *Antiguos y Modernos*, Buenos Aires, Agencia General de Libreria, 1927, 93-99.
Salazar, Toño, Tres croquis de Paul Valéry. 1) *La Razón* (noviembre de 1927, sin día ni pág., en Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de París, Fondo Valéry). 2) *Cahiers* XVI, 142 (1933). 3) *Marcha* (Montevideo), XV, 709, 1953, sin pág., en Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.
Salcedo, Emilio, *Vida de Don Miguel*, Salamanca, Anaya, 1964.
Salinas, Pedro y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992.

—, «Lamparilla a Paul Valéry», *Sur*, 132 (oct. de 1945), 44-50.

Sánchez Barbudo, Antonio, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962.

Sánchez Mayans, Fernando, *Poesía 1951-1981*, Barcelona, Plaza Janés, 1985.

Sánchez Robayna, Andrés, *La Luz Negra*, Barcelona, Júcar, 1986.

—, *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1983.

Sánchez Vidal, Agustín, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.

Sandras, Michel, *Lire le Poème en prose*, París, Dunod, 1995.

Sauvage, Marcel, *Poésie du temps*, Marsella, Cahiers du Sud, 1926.

Scarfe, Francis, *The Art of Paul Valéry*, Londres, Heinemann, 1954.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen, «Valéry lecteur de Leibniz à travers Couturat», *Problèmes du langage chez Valéry 1894-1900*. Archives Valéry, vol. 6, París, Minard, 1987, 99-115.

Schrader, Ludwig, «El vidrio como metáfora. Observaciones acerca de un lugar común místico», *Estudios de Literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Franke Gewecke, Francfort, Vervuert, 1984, 37-51.

Semprún, Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard Folio, 1963.

—, *La Algarabía*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

Sert, El Conde de, *El mundo de José M.ª Sert*, Barcelona, Anagrama, 1987.

Siebenman, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

Siles, Jaime, *Carta* a Monique Allain Castrillo, 6 de sept. de 1984.

—, «La poesía como Conceptualización, Ludia de Amparo Amorós», *Ínsula* 444-445 (nov.-dic. de 1983), 19.

—, «Ultimísima poesía española escrita en castellano», *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La Poesía de los 80 en España*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Orígenes, 1991, 141-167.

Silva García, Mario A., «Sobre la estética de Paul Valéry», *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo), 15 (abril de 1976), 95-216.

Silve, Edith, «Rachilde et Alfred Vallette et la fondation du Mercure de France», *La revue des revues*, 2 (1986), 14.

«Sobre una poesía sin pureza», *Caballo Verde para la Poesía*, 1 (octubre de 1935), 5.

Soifer, Miguelina, *La expresión místico-poética, Valéry y San Juan de la Cruz*, Curitiba, Ed. Universidade Federal do Paraná, 1983.

Solner, G. L., *Poesía Española Hoy*, Madrid, Visor, 1982.

Sologuren, Javier, *Las uvas del racimo. Silva de varia versión*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975. Segunda edición en México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Sörensen, Hans, «La composition d'ensemble du Cimetière Marin», *Études Romanes dédiées à Andréas Blinkenberg*, Copenhague, Librairie Munksgaard, 1963.

Souday, Paul, «À propos de Góngora», *Le Temps*, 30 Mai 1927.

Souiller, Didier, «L'ironie dans le mythe de Faust, Marlowe, Calderón, Goethe et Valéry», *Analyse et Réflexions sur Goethe, le Second Faust*, París, Ed. Marketing, 1990, 25-39.

Souviron, José Maria, «Paul Valéry», *ABC*, 10 de enero de 1963.

Sucre, Guillermo, «Lezama Lima: El Logos de la Imaginación», *Revista Ibero-Americana*, 41, 92-93 (jul.-dic. de 1975), 493-508.

Suñén, Luis, «Poesía de la inteligencia», *El País*, 8 de abril de 1984.

Szertics, Simone, *L'Héritage espagnol de José María de Hérédia*, París, Klincksieck, 1975.

Tabernig, Elsa, «Paul Valéry y la inspiración poética», *Cultura universitaria* (Caracas), 57 (sept.-oct. de 1956), 89-111.

Teresa de Jesús (Santa), *Les Oeuvres de Sainte Thérèse* divisées en deux parties; de la traduction de monsieur Arnald d'Andilly; chez Pierre le Petit, imprimeur et libraire. París, 1670.

Thibaudet, Albert, «En revenant d'Espagne —le phénomène gongorin», *Les Nouvelles Littéraires*, 241 (1927), 1.

Thomas, Lucien-Paul, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1911.

—, *Le Lyrisme et la Préciosité Cultiste en Espagne*, Paris, Halle, Niemeyer, 1909.

Thomson, Alistair W., *Valéry*, Edimburgo y Londres, Oliver and Boyd, 1965.

Thuillier, Guy, «Paul Valéry et la politique I-XIV», *La Revue Administrative* (Nov. 1962-Fev. 1966).

Tison-Braun, Micheline, *L'introuvable origine*, Ginebra, Droz, 1981.

Torre, Rogelio de la, *La obra poética de Emilio Ballagas*, Miami, Ed. Universal, 1977.

Torre, Guillermo de, «Ortega y la beatería cientificista», *Problemática de la Literatura*, Buenos Aires, Losada, 1951, 113-120.

—, «Paul Valéry», prólogo a la traducción del libro de Valéry, *Política del Espíritu*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1940, 7-17.

Trousson, Raymond, *Thèmes et mythes*, Bruselas, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1981.

Unamuno, Miguel de, *Alrededor del estilo. Obras Completas*, vol. XI, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

—, Pról. *Cancionero. Obras Completas*, vol. XV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

—, *Carta a Paul Valèry*, París, 28 de julio de 1925, Sección Manuscritos, Biblioteca Nacional de París, Fondo Valéry.

—, *Ensueño de una Patria. Periodismo republicano 1931-1936*, ed. Victor Ouimette, Valencia, Pre-Textos, 1984.

—, *La agonía del cristianismo. Obras Completas*, vol. XVI, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

—, *Obras Completas*, vols. X y XIV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958. En el vol. X el poema de D. Miguel *Miraba a la mar la vaca* (763-765) y en el XIV el comentario de Valéry sobre el mismo (612-613).

Ureta, Alberto, «Paul Valéry», *Mercurio Peruano* (enero de 1926), 43-52.

Uscatescu, Jorge, «Una nación europea», *ABC*, 6 de dic. de 1962.

Uslar Pietri, Arturo, «El cementerio marino», *ABC*, 28 de abril de 1987.

Valderrama, Amalia Cristina de, «Entre Jorge Guillén y Paul Valéry, dos mundos en un poema», *Revista de la Universidad Complutense*, XXVI 108 (abril-junio de 1977), 377-398.

Valdés, Mariano J. y María Elena de Valdés, *An Unamuno source book*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.

Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991.

—, «La hermenéutica y la cortedad del decir», *Amaru*, 9 (1969), 77-80.

—, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

Valenzuela Jiménez, Rafaela, «Sobre una versión de *Le Cimetière Marin* realizada por Carlos Edmundo de Ory», *Investigación franco-española*, 1 (1988), 219-242.

Valéry, François, «Un carnet inédit, *Les Principes d'An-Archie pure et appliquée*», *Le Monde*, 29 Oct. 1971.

Valverde, José M.ª, *Del Romanticismo a nuestros días. Historia de la Literatura Universal,* vol. 3, Barcelona, Planeta, 1970.
Vallarino, Roberto, «Conversaciones con Octavio Paz III, Política y Literatura», *Diario 16,* 20 de oct. de 1985.
—, *Textos paralelos,* México, Universidad Nacional Autónoma, 1982.
Vallejo, César, *Crónicas,* vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma, 1984.
Valléry-Radot, Pasteur, «Paul Valéry. Souvenirs du temps de l'Occupation», *Héros de l'Esprit Français,* París, Amiot-Dumont, 1952.
Vallgornera, Thomas de, *Mystica Theologia Divi Thomae,* Barcelona, Antonio Lacavallería, 1662.
Vedia, Leónidas de, «El mundo de 'Amphion', sus esencias» y «Los símbolos en Paul Valéry», *La Poesía del Simbolismo,* Buenos Aires, Kraft, sin fecha, 97-113.
Vedia, Leónidas de, «Paul Valéry», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* XXXVI 141-142 (julio-dic. de 1941), 315-321.
Vela, Fernando, «La poesía pura (Información de un debate literario)», *Revista de Occidente,* XLI (nov. de 1926), 217-240.
Vergara Alarcón, Sergio, «Reflexión poética de Paul Valéry», *Acta Literaria* (Concepción, Chile), 7 (1982), 135-143.
Verjat, Alain, «Lectures de *César* de Paul Valéry», *Anuario de Filología* (Barcelona), 2 (1976), 433-43.
Vía, J. M., «Paul Valéry, Mística y Ateísmo», *La Vanguardia,* 13 de octubre de 1976.
Victoria, Marcos, «Paul Valéry, los médicos y la medicina», *Revista de la Universidad de Buenos Aires,* I 3 (julio-septiembre de 1956), 413-422.
Victoria, Octavio, *Vida de Salvador de Madariaga,* vol. 1, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1990.
Vigée, Claude, *Révolte et louanges,* París, Corti, 1962.
Villani, Sergio, «Gladiator et le césarisme de Valéry», *Le pouvoir de l'esprit.* Archives Paul Valéry, vol. 4, Ed. Huguette Laurenti, París, Minard, 1983, 69-77.
Villaurrutia, Javier, «Un poeta», *Textos y Pretextos,* México, La Casa de España, 1940, 78-83.
Villena, Luis Antonio de, *Postnovísimos,* Madrid, Visor, 1986.
Viñes, Ricardo, Tres *Cartas* a Paul Valéry, París, Bibliothèque Nationale, Section des Manuscrits, Fondo Valéry.

Vivanco, Luis Felipe, *Diario 1946-1975*, Madrid, Taurus, 1983.
Vossler, Karl, *Formas poéticas de los Pueblos Románicos*, Buenos Aires, Losada, 1960.
Walzer, Pierre Olivier, *La Poésie de Valéry*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1966.
Weidlé, Wladimir, «La poesía pura y el espíritu mediterráneo», *La Torre*, V, 19-20 (1957), 199-210.
Whiting, Charles G., *Valéry jeune poete*, París, Presses Universitaires de France, 1960.
Wright, Eleanor, *The Poetry of Protest under Franco*, Londres, Támesis, 1986.
Xirau, Ramón, «Tres calas en la reflexión poética, Sor Juana, Gorostiza, Paz», *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* (enero-marzo de 1961), 69-85.
—, *Tres poetas de soledad*, México, Robredo, 1955.
Yeschua, Silvio, «Autour de l'Idée fixe», *Europe* (Juillet 1971), 69-81.
Yndurain, Francisco, «Mi libro favorito, *Monsieur Teste*», *Diario 16*, 12 de abril de 1990.
Young, Howard T., *The Victorious Expression*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966.
Zardoya, Concha, «Jorge Guillén y Paul Valéry», *Asomante*, XX 1 (1964), 22-44.
—, «Jorge Guillén y Paul Valéry», *Poesía Española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968, 207-254.
Zimmermann, Marie Claire, «Le Moi et ses multiples noms dans l'oeuvre poétique de Luis Antonio de Villena», *Écrire sur soi en Espagne*, Actes du IIIe Colloque International d'Aix-en-Provence. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, 189-211.

III
BIBLIOGRAFÍA DE CARÁCTER GENERAL

1. Crítica general literaria e histórica

Alborg, Juan Luis, *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos, 1991.
Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde à l'époque de Philippe II*, París, Armand Colin, 1949; 1966 2.ª edición en 2 volúmenes.

Derrida, Jacques, *Psyché. Le retrait de la métaphore*, Paris. Galilée, 1987.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.

Genette, Gérard, *Figures*, París, Seuil, 1966.

—, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.

Godfrey, Sima, «The Anxiety of Anticipation», *Yale French Studies* 66 (1984), 1-26.

Kao, Shuhsi, «Valéry et la critique américaine», *Bulletin des Études Valéryennes*, 48-49 (1988), 137-147.

Kristeva, Julia, *Semeiotiké*, París, Seuil, 1969.

Marías, Julián, *El método histórico de las Generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.

Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, París, P.U.F., 1974.

2. Teoría de la Recepción

Acosta Gómez, Luis A., *El Lector y la Obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.

Blüher, Karl Alfred, «La fonction du public dans la pensée esthétique de Valéry. Ébauches d'une théorie de la Réception littéraire», *Cahiers du 20e siècle*, 11 (1979), 105-128.

Holub, Robert C., *Reception Theory. A critical introduction*, Londres y Nueva York, Methuen, 1984.

Jauss, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, París, Gallimard, 1978.

—, «Réception et production, le mythe des frères ennemis», *La Naissance du Texte*, ed. Louis Hay, París, Corti, 1989, 163-173.

—, «Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft», *Linguistische Berichte*, 3 (1969), 44-56.

Text und Applikation, vol. IX de la Serie *Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe*, Munich, Fink, 1981.

3. Traducción y Genética

Actes des Assises de la Traduction Littéraire, Arles, Actes Sud/Atlas, 1984–. Diez congresos desde 1984.

Allain-Castrillo, Monique, Serge Bourjea et al., *Cahier de Critique Génétique,* 1 (1991).

—, «Du Traduttore/traditore au Traduttore/trovatore», *Bulletin des Études Valéryennes,* 54 (Juin 1990), 27-39.

Andía, Ysabel de, «Traduire et se traduire», *Revue des Sciences Humaines,* 158, 2 (1975), 167-178.

Barth, Gilbert, *Recherches sur la fréquence et la valeur des parties du discours en français, en anglais et en espagnol,* París, Didier, 1961.

Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions, John Donne,* Paris, Gallimard, 1995.

Campos, Haroldo de, «Paul Valéry et la Poétique de la Traduction», *Bulletin des Études Valéryennes,* 58 (Novembre 1991), 35-54.

Carrión, Alejandro, «La traducción, delicia y suplicio», *Babel,* XXIV, 1 (1978), 19-22.

Cocking, J. M., «Mr. Day Lewis and the translation of Valéry», *The Nineteenth Century and After,* 67 (May 1949), 311-318.

Cuadernos de Traducción e Interpretación, Barcelona, Universidad Autónoma, Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1982–.

Chocheyras, J., «À propos d'une expérience, Traduction, Poésie et Style», *Revue de Littérature Comparée,* Juil.-Sept. 1967, 395.

Dosse, François, *Histoire du Structuralisme,* 2 vols., París, la Découverte, 1992.

Esteban, Claude, *Critique de la Raison Poétique,* París, Flammarion, 1987.

—, *Le Partage des Mots,* París, Gallimard, 1990.

—, *Poèmes Parallèles,* París, Galilée, 1980.

Etkind, Efim, *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique,* Lausana, L'Âge d'Homme, 1982.

García Yebra, Valentín, *Teoría y Práctica de la traducción,* 2 vols., Madrid, Gredos, 1982.

—, *En torno a la traducción,* Madrid, Gredos, 1983.

Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique,* París, PUF, 1994.

Hoof, Henri van, *Histoire de la Traduction en Occident,* París, Duculot, 1991.

Ladmiral, Jean-René, «Théorèmes pour la traduction», *Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage* (Lausana), 5 (1987), 3-14.

Levaillant, Jean, «Inachèvement, invention, écriture, d'après les manuscrits de Paul Valéry», *Le manuscrit inachevé,* París, CNRS, 1986, 101-121.

Lefevere, Andre, *Translating Poetry,* Amsterdam, Van Gorcum, 1975.

Neef, Jacques, «Critique génétique et histoire littéraire», *L'Histoire littéraire aujourd'hui,* eds. Henri Béhar y Roger Fayolle, París, Armand Colin, 1990, 23-30.

Pérez Format, Gustavo, *The Cuban Condition, Translation and Identity in Modern Cuban Literature,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Ponnau, Dominique, «Regard d'un poète sur un poète, Valéry et le Père Cyprien de la Nativité, traducteur de Saint Jean de la Croix», *Carmel,* 4 (1991), 59-74.

Robinson-Valéry, Judith, «Valéry, précurseur de la Génétique», *Genesis,* 5 (1994), 89-98.

Serres, Michel, *La Traduction,* París, Ed. Minuit, 1974.

S. R., «Les écrivains à Genève. Offensive de M. Paul Valéry contre les mauvaises traductions», *Comoedia,* 13 Août 1928.

Torre, Esteban, *Teoría de la Traducción Literaria,* Madrid, Ed. Síntesis, 1994.

La Traduction, Actes du XXIIIe Congrès de la Société des Hispanistes Français, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989.

Tricás Preckler, Mercedes, *Francés-Castellano. Manual de Traducción,* Barcelona, Gedisa, 1995.

4. Métrica y Versificación

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española,* Madrid, Gredos, 1969.

Domínguez Caparros, José, *Diccionario de métrica española,* Madrid, Paraninfo, 1985.

Elwert, W. Theodor, *Traité de versification française,* París, Klincksieck, 1965.

Grammont, Maurice, *Petit traité de versification française,* París, Colin, 1942.

—, *Le Vers Français,* París, Delagrave, 1937.

Guiraud, Pierre, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry,* París, Klincksieck, 1953.

Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.

López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, «El endecasílabo en la poesía castellana», *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.

Navarro, Tomás, *Métrica española*, Syracuse, Syracuse University Press, 1956.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Ed. Alcalá, 1969.

Thomas, Walter, *Le Décasyllabe roman. Essai de Métrique Comparée*, Lille, Au siège de l'Université, 1904.

IV

BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA SOBRE EL CINCUENTENARIO DE LA MUERTE DE PAUL VALÉRY (1945-1995)

No están incluidos, en este libro, los estudios, artículos, homenajes y publicaciones con que el mundo hispánico está conmemorando el todavía inconcluso Cincuentenario de la muerte de Valéry y que recogeré en un próximo artículo del *Bulletin des Études valéryennes*. A título de ejemplo, recordamos los artículos de Miguel Herrero de Miñón *(La Vanguardia*, 12 de mayo de 1995), Claudio Rodríguez, Jaime Siles y Ana Merino *(ABC*, 21 de julio de 1995), Miguel García Posada *(El País*, 15 de julio de 1995), Luis Antonio de Villena *(El Mundo*, 29 de julio de 1995), Antonio Pérez Ramos *(El País*, 24 de octubre de 1995)...

EPÍLOGO

¿Qué pinto yo aquí? Verán: hace unos años Monique Allain-Castrillo me mostró el esquema de un trabajo que se proponía realizar sobre Paul Valéry y sus relaciones con el mundo hispano. No me atreví a decirle que me parecía una tarea azarosa, pues Valéry era «de la casa», un poeta admirado y traducido en el ámbito hispánico. *Le Cimetière Marin* había sido, desde la Generación del 27, la Biblia de los jóvenes creadores. Además, la idea de la *poesía pura* (algo que no acabo de entender, por lo que prefiero quedarme con J. R. J., que defendía lo de pura poesía) presidía el quehacer de los nuevos líricos que abjuraban del realismo y la sensiblería. Si lo sabíamos ¿a qué cuento venía un estudio como el que se proponía Monique Allain-Castrillo?

Vanidad de vanidades y todo vanidad. Ahora, al leer la obra culminada tras muchos trabajos y años, he tenido que reconocer, como el filósofo, que sólo sé que no sabía nada. Y además, que la lectura del libro resulta apasionante. Y no por las noticias, hallazgos, ideas que contiene, todo necesario y conveniente, claro está, sino porque es una obra de lectura palpitante, no un depósito de datos eruditos que dormirán en la biblioteca hasta el día que tengamos que consultarlos, como ocurre con los diccionarios o las guías telefónicas. Monique Allain-Castrillo nos presenta una criatura viva, rodeada de gentes vivas, en una época viva. El libro está lleno de datos indispensables, no de pedantesca erudición que —tantas veces— parece que sólo se propone apabullar al lector.

La autora actúa con el rigor de un notario. Un notario que ha ido a buscar documentos, datos, recuerdos personales de familiares, poetas, artistas que pertenecieron al entorno de Valéry. Ha bebido las *mesmas aguas* (como le gustaba recordar a Machado) del personaje. Lo que Valéry recibió de Góngora o Mallarmé, y lo que dio, la parte de la poesía más auténtica del siglo xx hispanoamericano, aparece nítidamente en estas páginas y nos ayuda a comprender el influjo sobre nuestros poetas, Guillén, Diego, Lezama, Octavio Paz... Entendemos el encantamiento que ejerció —ejerce aún— un poeta que continuó ganando batallas después de su muerte. Acabo como comencé: ¿qué pinto yo aquí? Posiblemente entonar un *mea culpa* ante este libro —lo repito— apasionante.

José Hierro

ÍNDICE GENERAL

Págs.

PARTE III

TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE «LE CIMETIÈRE MARIN»